MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

VIII. JAHR
1·9·2·9

DER MELOSVERLAG / MAINZ

Inhaltsverzeichnis zum 8. Jahrgang (1929)

(nach Autoren geordnet)

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben“: Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

ZUM INHALT

Wir beginnen den neuen Jahrgang mit einem Ausbau unserer Beziehungen zur romanischen Musik. André Coeuroy, der durch sein umfassendes Werk über die französische Musik der Gegenwart die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, umreißt die augenblickliche Situation. Der erste (im Dezemberheft veröffentlichte) Teil seiner Studie skizzierte den Unterbau der jungen französischen Musik im Impressionismus. Auf ihm ersteht jetzt ein Bild der Gegenwart. Für Italien spricht der Komponist Alfredo Casella, der als Führer der jungen Komponistengeneration Italiens gilt. Diese Situationsberichte sollen den Anfang einer intensiveren Verbindung mit der Musik der romanischen Länder und ihren Problemen geben.

Auch die Rubrik MUSIKLEBEN wird dem gleichen Ziel gewidmet sein. Der Versuch einer Spiegelung der deutschen Musik soll nach der Richtung der Internationalität hin erweitert werden. Unter den andern Fragenkreisen, welche die Zeitschrift augenblicklich in erster Linie beschäftigen, steht die soziologische Perspektive im Vordergrunde. Sie führt die MELOSKRITIK in diesem Hefte zu einer Stellungnahme zu der „Drei Groschen-Oper“ von Brecht und Weill, deren sensationellen Erfolg sie über das Musikalische hinaus zu begründen sucht. Die Frage nach der soziologischen Struktur unseres Musiklebens wird im nächsten Hefte der Zeitschrift in breiterer Form erneuert werden.

Die Schriftleitung.

MUSIK

André Coeuroy (Paris)

ENTWICKLUNGSTENDENZEN IN DER FRANZÖSISCHEN MUSIK NACH DEBUSSY *)

2.

Sinnlicher Klang und geistige Disziplin, Erregung des Sinnenempfindens und Kontrolle der Sinne durch den Geist der Klassik: es gibt keinen französischen Musiker dieser Generation, von wo immer er seinen Ausgang nehmen mag, der diesem doppelten Gesetz entrinnen dürfte. Bald ist es der Intellekt, der das Seine hinzutut: dann sieht man die harmonische Gewaltigkeit eines Paul Dukas entstehen, in welcher, wie Debussy selbst sagte, „die Kraft die rhythmische Fantasie mit der stillschweigenden Sicherheit einer ehernen Maschine regiert". Ein Akt in „Ariane et Barbe Bleue" bleibt lyrisch, obwohl er wie das Finale einer Sinfonie gebaut ist; und vom „Apprenti Sorcier" wie von der „Péri" hat man sagen können, sie seien ein Kursus der Kompositionslehre. Bald ist es auch die Vitalität, die den Ton angibt. Niemand hat so sehr unter der Gefahr der Vereinfachung der Klassifizierung zu leiden gehabt wie Florent Schmitt. Seitdem irgend jemand ihn den „Eber der Ardennen" genannt hat, erklärt die öffentliche Meinung, er dürfe nichts anderes ausdrücken als das Grunzen der Wildschweine. Wenn es ihm gefällt, sich in Seide zu kleiden, sagt man, er habe sie von den Dickhäutern entliehen. Wenn er sich erlaubt, dem Humor, der zu seinem Naturell gehört, freien Lauf zu lassen, schreit man, er vergesse empörender Weise alle Spielregeln, und man schilt ihn einen tollen Hund, der die von der Kritik so weise aufgebauten Kegel durcheinanderwirft. Die Kritik errichtet vor dem Komponisten, mit dem dreifachen Verbot sie zu überschreiten, die dreifache Mauer des Psalms, des Quintettes und der „Salomé"; sie maßt sich an, seiner immer munteren und übrigens sehr gesunden Fantasie die Sprünge auf dem Feld einer reinen und strahlenden Heiterkeit zu untersagen, und sie ist erstaunt, in seiner Kunst einen humoristischen Schwung zu entdecken, der öfter hervorbricht, als man erwartet. – Bald zieht die Begeisterung eines beschwingten Herzens die bitteren, ausdrucksvollen Empfindungen und die Zartheit der Stimmung nach sich: deshalb gehört die Musik von Roussel zu denen, die immer rühren, mag sie den „Festin de l'Araignée" oder die „Evocations" beschreiben, mag sie ihre Träume bekennen wie in der Sinfonie „Pour une fête de Printemps" oder sich vergangenen Formen zuwenden. Diese hat Roussel wiederbelebt mit jener Suite in F, die den einfachen und stolzen Archaismus des Präludiums mit der sanften Wellenlinie einer Sarabande und dem nie versiegenden Rhythmus einer Gigue verbindet.

---

*) Der Aufsatz setzt die Studie des Verfassers „Die Entwicklung der neueren französischen Schule" die wir im Dezemberheft veröffentlichten, fort.

Dann gibt es eine kristallene Lyrik, eine Kunst, die umso subtiler ist, je mehr sie unter äußerem Raffinement zarte Menschlichkeit verbirgt; sie belegt eine einzigartige Meisterschaft, deren Inspiration von der Virtuosität selbst angefacht wird – das ist der Ravellismus, oder besser: Ravel, er allein. Man hat heute die Frage des Verhältnisses zwischen Debussy und Ravel richtiggestellt, und niemand hat das mit größerer Genauigkeit getan als sein scharfsichtiger Schüler Roland-Manuel. „Dreizehn Jahre älter als Ravel, gelangt Debussy, mit vornehmer Lässigkeit, Schritt für Schritt zur Entdeckung seines eigenen Genies. Ravel ist mit zwanzig Jahren schon Ravel. Debussy wendet sich im gleichen Alter von Chabrier zum Wagner des Parsifal, mit kurzen Seitensprüngen zu Massenet . . . Die Ähnlichkeit der Einflüsse erklärt hinreichend, wie wir glauben, die Anwesenheit einiger Elemente, die dem Stil der beiden Musiker gemeinsam sind . . . Debussy besteht aus Sensualität und Sensibilität. Seine erregten Lieder bewahren eine Zurückhaltung, die durch nichts erschüttert wird, und wie durch ein Wunder entrinnt die Ästhetik seiner Sensibilität – ohne Zweifel ein einzigartiges Privileg – den unheilvollen Klippen der Romantik. Nichts dergleichen bei Ravel, der aus Intelligenz und Sensualität besteht". Es war weder Zufall noch bloße Fantasie, was Ravel dazu geführt hat, das „Tombeau de Couperin" zu schreiben. Der immer gegenwärtige Geist der Clavecinisten hat Ravel vor gefährlichen Versuchungen bewahrt, er hat ihn fortgezogen von den verlockenden Bezauberungen Schönbergs (die in den „Poèmes de Mallarmé" zum Vorschein kommen), hat ihm, 1915, ein Trio eingegeben, ein Gipfelwerk der zeitgenössischen Kammermusik, er leitet ihn auch noch in seiner jetzigen Entwicklung, die von der Duo-Sonate für Violine und Cello bis zu den genialen Chansons madécasses führt und mit „L'Enfant et les Sortilèges" zu einer nüchternen, der Mode abholden Kunst gelangt.

Aber (wie ebenfalls Roland-Manuel sagt) auch die Kunstfertigkeit und das Künstliche widerstreben diesem Zauberer nicht, der, ohne zu erröten, bisweilen ein Illusionist ist.

Magie, Verzückung, Zauber – das ist es, wogegen die folgende Generation sich aufgelehnt hat. Es ist ihr, wie der vorangehenden, um den sinnlichen Eindruck zu tun, sie ist ebenso begierig, eine Lehre zu finden, ebenso in respektvoller Treue dem französischen Geist ergeben; aber die Komplikation, die Virtuosität – diese Höflichkeit der Kunst – ist ihr zuwider.

Man wunderte sich 1921 (man wunderte sich auch später noch), Georges Auric in der Nouvelle Revue française folgendermaßen Stellung nehmen zu sehen:

„Die Rehabilitation des Talentes (das uns alle Türen öffnen wird), der Kraft (aber nicht jener, die das Klavier zerschlägt), der Fähigkeit (die aus den Schulen davongelaufen ist, wo sie sich gar zu sehr langweilte); die Verachtung der Begabung (der nach einer bestimmten Stufenleiter eingeteilten), der Gnade (mit einem gewissen Beigeschmack) – da haben Sie unsere Diagnose. Und ich denke auch an alles, was wir als Grundsatz lieben werden: rotes Fleisch und herben Wein. So erkläre ich die Vorliebe eines Darius Milhaud für die Fugen von Bach und den extra-dry."

Man war erstaunt zu sehen, wie er dem Debussyismus die einzige Ehrung zuteil werden ließ, die der neue Geist ihm würdiger Weise zuerkennen konnte: „Le Prélude à l'après-midi d'un Faune", „les Nocturnes", „les Chansons de Bilitis", „Pelléas": sie haben wahrhaft die französische Musik gerettet. Vergessen wir einen Augenblick, daß es die-

selben Werke sind, die sie gestern angeblich fast vernichtet haben. Solche Werke ließen in der Tat unsere Kunst wieder aufleben. Beethoven und Wagner, Sonate und große Oper – endlich war es erlaubt, sich von diesen fatalen Lehren zu befreien. Ohne Zweifel war eine neue Schablone geschaffen, die indessen in jedem Falle der Musik gestatten würde, in Freiheit zu wachsen – frei, sich eines Tages auf die vielleicht am wenigstens erwartete Weise umzugestalten. Über alledem werden wir immer Debussy bewundern, und das umsomehr, je weiter wir uns entfernt fühlen werden von dem zauberhaften Mysterium seines Werkes. Man kennt die Müdigkeit des Eklektizismus, und um ihretwillen kann ich nicht gerecht sein gegen die Musik eines Ravel, eines immerhin „Lebenden", während ich so sehr die eines Debussy liebe, so fern sie auch meinem persönlichen Geschmack sein mag. Aber er ruft in mir wie in allen meinen Freunden und, glaube ich, in allen Herzen, die noch schlagen, diese tiefe Zärtlichkeit wieder auf, die man nicht mehr zu verbergen braucht und mit der ich nie zu spielen wünsche. Unter diesem Gesichtspunkt kann man dann die verschiedensten Dinge vereinigen: Lieder von Mayol, Walzer von Chopin, manche Melodien, die man des Abends in kleinen Provinzcafés gehört hat, unermüdlich abgerollt auf mechanischen Klavieren, und so viele Seiten von Mozart, die süßer sind als die süßesten Liebkosungen . . ."

Und, um es ganz deutlich zu sagen: „Die Jazz-Band hatte eine ausgezeichnete Position gegenüber den Wolken und Sirenen des Debussysmus, wie auf einer höheren, aber auch abseitigeren Ebene der „Sacre du Printemps" und die neuere Produktion Strawinskys. Man ist nicht jeden Tag zur Gerechtigkeit aufgelegt, und ich habe versucht, es gegen Debussy zu sein. Dies vorausgeschickt, wie soll man die Mittelmäßigkeit all dessen schildern, was seine Ästhetik heraufbeschworen hat? Es handelt sich nicht um Hirngespinste: die gesamte in Frankreich während der letzten Jahre publizierte Musik zeigt, wenn man mit den Werken Debussys die von Albert Roussel und Ravel isoliert, einen Mißbrauch der Kraft und eine Perversion des Gefühles, die vielleicht ohnegleichen ist. Muß man dies alles nicht maßlos verabscheuen?"

Wir haben Strawinsky erlebt. Wir haben den Krieg erlebt. Wir haben Satie erlebt, der anscheinend ein berühmtes Wort von Chabrier sich zur Devise gemacht hat: „Ich mag nicht in die Häuser gehen, wo man das Wort „Dreck" nicht aussprechen darf." Die Musik Saties ist oft in die Häuser gegangen, wo man es sagen durfte, und es findet sich, daß Satie mit seiner Ehrfurchtslosigkeit die französische Musik zu neuen Schicksalen geführt hat. Das Wort, er hat es dem Wagnertum zugerufen damals, als er den „Fils des Etoiles" schrieb. Er hat das Wort auch dem Debussyismus gesagt, indem er, um den poetischen Titel des Impressionismus wie „Terasse des Audiences du Clair de Lune" einen Possen zu spielen, eine „Sonatine bureaucratique" verfaßte oder „Embryons désséchés", „Airs à faire fuire", „Morceaux en forme de poire". Er hat das Wort gebraucht für jede Musik, die man mit den Händen vor den Augen anhört; so propagierte er nach dem Kriege die Zimmer-Musik und die Schlagwort-Musik wie ein pharmazeutisches Mittel. Von Satie wird nicht viel Bestand haben, aber die Geschichte wird seinen Namen bewahren, zunächst weil, wie der kleinste ABC-Schüler heute weiß, die ungewöhnlichen Auflösungen der Nonen von Satie in den Sarabanden von 1887 eingeführt worden sind, vierzehn Jahre vor Debussy (der, dennoch, ein Vorläufer war), dann wegen seiner Spässe, wegen seiner charmanten Eigenheiten und seiner sokratischen

Maske, kraft deren er nach dem Kriege die lebendigen Kräfte der jungen Musik um sich zu gruppieren gewußt hat. Wieviel Bewegung gab es nicht im Kreise der „Six“! Da war die gründliche Ernsthaftigkeit Honeggers, die unbändige Wildheit Milhauds, der ironische Verstand des Georges Auric, die sinnliche Fantasie des Francis Poulenc, die Zurückhaltung der Germaine Taillefer und eines Louis Durey. Naive Gemüter fragten allen Ernstes: werden die französischen Six das glanzvolle Schicksal der russischen „Fünf“ teilen? Ohne zu sehen, daß, wenn die russische Gruppe einig war in einem konstruktiven Ideal, die Gruppe der Sechs, mit vier starken Individualitäten, verschieden bis zur Unstimmigkeit schon in ihren ethnischen Ursprüngen (Israel, Schweiz, Frankreich) war und in ihrer ästhetischen Abstammung: Milhaud ein Abkömmling von Debussy (la Brebis egarée), Honegger ein Erbe von Wagner und Strauß, Poulenc von Ravel, Auric von Chabrier.

Und dennoch, heute, da ihre Persönlichkeiten sich entwickelt haben, kann man schon ihre gemeinsamen Ziele und ihre Resultate beurteilen. Was für Gefühle man auch einem Milhaud, einem Poulenc oder Auric entgegen bringen mag, es gibt keinen seines Namens würdigen Kritiker, der nicht gezwungen wäre, Rechenschaft abzulegen über die letzten Neuheiten, da sie einen Platz in der Musikästhetik Frankreichs eingenommen haben. Man hat das gute Recht, sie zu bekämpfen. Jedoch ihre Existenz zu leugnen, das ist böser Wille oder Taubheit – oder beides. Auch sind diese Tatsachen nicht unerwartet erschienen, und kein Beurteiler darf sich auf seine Überraschung berufen. Sie sind das Ergebnis einer sehr entschiedenen und schon seit langem angebahnten Reaktion gegen den Impressionismus, und sie haben ihre wenn auch noch nicht vollendete, so doch mindestens bemerkenswerte Ausformung gefunden in drei Ballettmusiken, die in der selben Saison aufgeführt und gerade durch diese Gruppierung noch in ihrem Eindruck gefördert wurden: „Salade“ von Milhaud, „Les Biches“ von Poulenc, „Les Fâcheux“ von Auric. Drei Werke, von denen jedes einzelne seinen Autor trefflich kennzeichnet. In dem zweiaktigen Ballett „Salade“ ist der Gesang dem Orchester verbunden. Der Gesang selbst wechselt ab mit einer Sprache von sehr gewandter metrischer Vielfältigkeit, die von den Schlaginstrumenten getragen wird. Dieses System wird gleich von der ersten Szene an benützt in der unzweifelhaften Absicht, von Anfang an den technischen Plan abzugrenzen, in dem die Musik sich bewegt. Ein schäumender, aber klarer Bach. Ein frenetischer Rhythmus herrscht, jedoch nicht in wilder Freiheit, sondern gebändigt von der sicheren Hand, die den „Protée“, die „Choéphores“ und die fünf sinfonischen Studien schuf. Die Dissonanz ist keineswegs agressiv, sie verfolgt lediglich den Zweck, die eckige Härte der Rhythmen in der Sicherheit ihrer schlagwortartigen Prägung zu unterstreichen. Dann hat Milhaud es verstanden, seinem Besitz an Kraft auch noch das Königreich des Herzens anzugliedern (etwa in den „Malheurs d'Orphée“). Die Elemente, die wir anderwärts entfesselt sahen – Schlagzeug, harte Farben, Dissonanzen – werden gemeistert von innerer Bewegtheit. Wie der mächtige Schwung Milhauds einer ernsthaften Selbstkontrolle unterworfen ist, so ist es auch die Grazie eines Poulenc in jenen „Biches“, die gefallen wollen, was ihnen ohne Anstrengung gelingt. Man täuscht sich über den wahren Sinn dieser Partitur, wenn man in ihr die entartete Muse des 18. Jahrhunderts und die Farben einer Marie Laurencin wiederfinden will. Die Musik ist denkbar weit entfernt zwar nicht

von Sinnlichkeit, die darin freies Spiel hat, wohl aber von leichtfertiger Zweideutigkeit. Ihre Frische und Leichtigkeit hat den Reiz gefälliger Verzierungen, das gibt dem Stil Poulencs seine typische Färbung, eine volkstümliche, aber nicht ordinäre Färbung, die nichts von Vorstadt an sich hat. Somit scheint Schloezer im Recht zu sein, wenn er schreibt: „Die große Schwierigkeit und die Gefahr für Poulenc ist dies, daß seine Musik im Wesentlichen aristokratisch ist, will sagen eine Herzenskunst, die jedoch, wie die Dinge liegen, gezwungen ist, sich an die Masse zu wenden". Man findet alsbald den Beweis in dem Adagietto, dessen elegische Lieblichkeit und melodische Biegsamkeit wirklich von einem Meister stammen. Nach dem „Jeu bigarré" läßt der rag-masurka, ein Scherzo mit klassischem Thema, modernen Anstrich erkennen in seinen betonten Rhythmen, die sich unaufhaltsam über zehn ganze Seiten erstrecken, echte Tanzmusik, die gebieterisch den Tänzern alle ihre Schritte, alle ihre Haltungen vorschreibt. Bis zum Schluß beliebt es dem Musiker, unter dem Anschein der Lässigkeit, seine melodische Liebenswürdigkeit auszubreiten, in dem Andantino, wo verschlungene Phrasen von linearen Themen abgelöst werden, in der neuen kleinen Chanson dansée, die an die melodischen Formen eines Le Jeune anknüpft, und im Finale, das unter den verschiedensten Rhythmen die Einheit der Erfindung zusammenfaßt. Danach hat Poulenc Werke geschrieben, deren Art einen Zuwachs an Persönlichkeit bedeutete (Poêmes de Ronsard, Chansons gaillardes, Trio pour piano, hautbois et basson), aber sie konnte nicht klarer als zuvor die Feinheit seiner Sensibilität enthüllen, in welcher die Lustigkeit mit den Träumen, die Elegie mit der Freude vereint ist.

Die Fâcheux bilden einen Kontrast zu den Biches. Man hat an das hübsche Wort von Jean Cocteau erinnert: „Poulenc (in den Biches) flicht die Buchstaben zum Kranz, Auric (in den Fâcheux) ritzt sie zornig mit dem Federmesser in die Baumrinde. Bei dem einen läuft die Schönheit Schlittschuh. Bei dem anderen macht sie Sprünge auf dem Glatteis." Das ist gut gesagt, aber, aus Liebe zur Antithese, ein bischen obenhin. Man wird von Wut auch nicht einen Schatten in den Fâcheux finden; auch scheint es nicht, daß die Musik sich aufbäumt, denn sie schreitet so gemessenen Ganges, daß man eher von der Ungezwungenheit ihres Verlaufes als von plötzlichen Sprüngen reden möchte. Wenn sie auch weniger feminin ist als die der Biches, so will sie doch fraglos auch gefallen, aber sie gefällt durch andere Mittel, durch jenen Geschmack, den man sehr richtig als typisch gallisch bezeichnet hat. Sie ist inspiriert von einigen alten Melodien, unter denen die Kenner eine einst von Campra in der „Europe Galante" verwendete Forlane entdeckt haben, sie hebt dabei, durch geistvoll verteilte Akzente, die französische Jugendfrische hervor, und es gelingt ihr, dank schöpferischer Intelligenz, eine Übertragung ohne Nachahmung. Sie übernimmt nämlich den Geist der Komödie Molières, deren heiterer Schwung ausgezeichnet zu den harmonischen Schärfen stimmt, wie er auch denkbar gut zu den Dekorationen von Braque paßt. In dem wohl ausgewogenen Orchester sind die Farben klar und grell nebeneinder gesetzt, und ein kontinuierlicher Rhythmus reißt den gesamten Klangapparat mit sich fort, von der blendenden Ouvertüre bis zu dem polyphonen Finale.

Dann folgen „Les Matelots", „La Pastorale", „Les Bagatelles"; Kunstwerke, die mit der Intelligenz des Hörers rechnen und seine Empfindsamkeit unaufdringlich berühren.

Sie sind behende, ohne anzustoßen, ebenso entfernt von italienischer Zungenfertigkeit wie von slawischem Taumel. Wenn es not tut, wird auch der Fantasie Tribut gezollt.

Mit diesen gut gearbeiteten Partituren, deren maßvolle Haltung ihre volle Bewegungsfreiheit bewahren, hat der Musiker Auric dem Theoretiker Auric Recht gegeben. Er hat, für sich selbst sowohl wie für uns, die zerstreuten Vergnügungen einer neuen Ästhetik gesammelt und formuliert, die den Abgrund zwar streift, sich aber vor ihm hütet, indem sie niemals den Weg der festgelegten Tradition aus den Augen läßt. Einer Tradition, die fortschreitet, aber immerhin einer Tradition, und zwar der französischen. Man muß diese Feststellung wiederholen, weil sie der Rechtfertigungsgrund für die wesentlichen Qualitäten einer Kunst ist, die in den nationalistischen Zeitungen gerade von denen verrissen wird, welche am stärksten daran interessiert sein sollten, solchen Geist zu bewahren. Salade, Biches und Fâcheux suchen und finden, unter dem Gewand ihrer Epoche, die klassischen Spuren. Das ist es, was die Theoretiker „entblätterte Kunst“ nennen. Und darüber regnet es dann die billigen Redensarten: „Zerstörung der Kunst“, „Schamlosigkeiten“, „Nichtigkeiten“. Wenn diese von allen guten Geistern verlassene Ansicht einen Sinn haben soll, dann kann er nur daraus sich ergeben, daß man die Einfachheit der neuen Mittel mit dem Überfluß oder der Subtilität vergleicht, wie sie die Schüler von Wagner und Rimski, von Debussy und Ravel entfaltet haben. Aber in jeder Art von Kunst sind es nicht so sehr die Mittel als vielmehr die ästhetischen Leistungen, die entscheiden. Diese sind einleuchtend, gebieterisch. Man mag sich immer die Ohren zuhalten: sie haben ihren gesicherten Platz in der Musikgeschichte, im jetzigen Zeitpunkt, da ein Werk wie der „Train bleu“ von Milhaud, zwar von geringerem musikalischen Inhalt, durch den Vorsatz, nur fahle Farben zu benützen und mit scharf konturierten Linien zu zeichnen, den Wert einer ästhetischen Kundgebung gewinnt, den noch so delikate und nuancierte Werke nicht haben werden. An einem Zeitpunkt, da in dem Quintett von d'Indy (1923) der d'Indyismus, wie man ihn nach der Klaviersonate verstehen mußte, beinahe völlig verschwunden ist: Konzision und Klarheit werden da mit so überzeugender Kraft sichtbar, daß es pikant ist, den Direktor der Schola auf Grund einer Beschwingung, die die ganze französische Musik durchzieht, in der offenbaren Nähe der Ästhetik zu finden, welche er als die der jungen Schule mit dem Feuer eines Jünglings bekämpft.

So verschiedenen Ursprungs und unterschiedlichen Temperamentes sie sein mögen, nehmen doch alle diese Jungen, soweit sie etwas zu sagen haben, an der Bewegung teil: ein Jacques Ibert (Concerto pour Violoncelle), eine Kunst von zarter Fantasie, die sich nie selbst über sich täuscht; sie lenkt ihre Ironie wie und wohin es ihr gefällt, und bekennt so eine enge Verwandtschaft zu Laforgue. Ein Roland-Manuel (Tempo di ballo) – eine reizvoll klare Kunst, die sich mit Geschmack skeptisch gibt; oder ein Ferroud (Foules), schwungvoll intensive Musik, voll konzentrierter Kraft; ein Delannoy (Le Poirier de misère), der mit dichterischer Suggestion wirkt; ferner ein Sauguet (La Chatte) oder ein Maxime Jacob, Musik von familiärer Vergnüglichkeit, die, wie von Satie, auch von den Sonatinen des Charles Koechlin herstammt.

Wie stets, wenn sie gesund ist geht die französische Musik ihrem Vergnügen nach.

(Deutsche Übertragung von Hanns Gutman)

Alfredo Casella (Rom):

TENDENZEN UND STILE IN DER NEUEN ITALIENISCHEN MUSIK

Der Verfasser begründet seine Einstellung zu der modernen deutschen Musik, im besonderen zu Schönberg, in einem Briefe an die Schriftleitung, aus dem wir, mit seinem Einverständnis, die folgenden Sätze entnehmen.

„Cet article expose naturellement avec la plus grande sincerité notre point de vue d' Italiens.

L'art italien moderne est aux antipodes de celui de Vienne, et nous devons naturellement le dire. Mais cece n'empêche pas que notre respect et notre admiration pour Schönberg ne soient très grands, et il faut qu'il n'y ait là-dessus aucune doute pour vos lecteurs".

Der Weltkrieg, der drei Königsthrone gestürzt und den Bolschewismus wie den Fascismus geschaffen hat, zeitigte auch auf dem Gebiet der Kunst manche Konsequenzen, die in ihrem vollen Umfang erst von einem späteren Geschlecht klar zu beurteilen sein werden.

Auf den Trümmern der Romantik und des Impressionismus ersteht heute eine Epoche voll tiefer Beunruhigung, voll Unbeständigkeit und Unsicherheit. Die heutige Kunst, mag es sich um die Literatur, um die bildende Kunst oder um die Musik handeln, spricht von nichts Anderem als von Tendenzen. (Deren Vielfältigkeit erinnert ein wenig an gewisse Parlamente früherer Zeiten, etwa an das italienische vor Mussolini, wo es ebensoviele Parteien wie Abgeordnete gab.) Zu der erwähnten Vielzahl der Tendenzen kommt noch, etwa seit zwei Jahren, die neue Tatsache der berühmten „Rückkehren" hinzu: Rückkehr zu Bach, zu Händel, zu Lulli, zu Rossini und schließlich, was fast unglaubhaft klingt, zu Boieldieu und gar zu Tschaikowski.

Daran wäre soweit garnichts auszusetzen, da ja dieser Reichtum an Tendenzen letzten Endes nur ein Anzeichen für tätige Arbeit, für Bemühung und schöpferische Unruhe ist. Das Schlimme ist vielmehr, daß eine Tendenz nur ein Streben und keine Realisierung bedeutet. Und die Geschichte der Kunst besteht aus Erfüllungen, nicht aber aus guten Vorsätzen.

Dennoch, lassen wir jeden Pessimismus beiseite und hüten wir uns vor der Feststellung, die einige gemacht haben, die Musik sei altersschwach und liege im Sterben. Wir halten sie im Gegenteil für lebendiger als je.

Um in der Atmosphäre der zeitgenössischen Musik klarzusehen, ist es vor allem nötig, von gewissen Voraussetzungen auszugehen. Daß die Romantik – zumindest in ihren fragwürdigen Teilen – tot ist, das ist ein Faktum, von dem heutzutage auch die Kinder schon Kenntnis haben. Auch daß der Impressionismus nicht mehr lebt, ist eine Tatsache, über die niemand mehr diskutiert. Die Dekadenz der Romantik, eingeleitet mit Wagners Tristan, hat zu jenen allseits bekannten Folgen geführt: zu der Kunst eines Strauß (welche auch das Ende der sinfonischen Dichtung ankündigt), zu der Kunst eines Scriabine und zu der eines Schönberg.

Lassen wir Strauß beiseite (einen hervorragenden Künstler, der indessen nunmehr schon der Vergangenheit angehört) und schweigen wir auch von Scriabine (den ich verabscheue). Aber Schönberg ist ein wesentliches und charakteristisches Phänomen, eine

Notwendigkeit der Musikgeschichte. Jeder große Mensch wird mit einer vorbestimmten Sendung geboren, die der göttliche Wille ihm zuerteilt hat (oder das Schicksal, falls jemand den Namen Gottes nicht genannt wissen will). Manche Menschen haben das Glück, von jenen höheren Mächten zu einer Sendung auserwählt zu sein, die sie tief befriedigt und um welche sie die gesamte Menschheit beneidet. Andere hingegen haben die Mission, eine unvermeidliche Revolution zu entfachen, was, wie die Geschichte lehrt, eine unpopuläre und undankbare Aufgabe ist. Und so ist Schönberg die Mission zuteil geworden, die weitläufige Bewegung der Romantik zu liquidieren (denn jeder Bankrott hat seinen Liquidator); eine Liquidation übrigens, die schon die Größe des wagnerschen Genius zur Notwendigkeit gemacht hatte (wie etwa das Genie Michelangelos das Ende der Renaissance und den Ursprung des Barock bezeichnete). So entstand die atonale Musik mit ihren Konsequenzen, die allgemein bekannt sind.

Ich habe schon in meinem privaten wie auch in meinem öffentlichen Verhalten hinlängliche Beweise meiner großen Bewunderung für Schönberg gegeben. Aber ich muß hier auch erklären, daß die atonale Musik für uns Italiener eine absolute Unmöglichkeit ist. Keiner von uns hat jemals auch nur einen atonalen Takt schreiben können. Und unser Volk hat deutlich bekundet, daß es von dieser Kunst nichts wissen will. Daher ist die Atonalität aus dem Umkreis unserer Probleme endgültig ausgeschaltet.

Der Erscheinung Schönbergs pflegt man gewöhnlich die Gedankenwelt Strawinskis gegenüberzustellen. Und in der Tat ist der Einfluß Strawinskis während des letzten Jahrzehntes in Europa ausschlaggebend gewesen. Er repräsentierte, gegenüber der in Wien beheimateten Zerstörungssucht und gegenüber der nachromantischen und nachimpressionistischen Negierung von Tonalität und Konstruktion, eine machtvolle Sicherung jener angegriffenen Werte. Und so wurde Strawinski in dieser Periode, im Gegensatz zu dem destruktiven und dekadenten, wenn auch historisch bedingten Geist der österreichischen These, die Verkörperung einer heilsamen Reaktion, die dann eines Tages in erster Linie die konstruktiven Elemente wieder zu ihrem Recht kommen lassen mußte; denn sie sind in der Kunst unerläßlich, waren aber, auch eine Erscheinung der nachwagnerschen Epoche, viele Jahre hindurch vernachlässigt worden. In dieser Hinsicht ist das Werk Strawinskis wahrhaft groß. Und es entspricht durchaus einem historischen Gesetz, daß er, den man zuerst für den kühnsten der Revolutionäre angesehen hatte, sich später Schritt für Schritt gewissermaßen zum Reaktionär entwickelt hat. Die Reaktion (ein Wort, das die Rebellen stets mit Verachtung aussprechen) ist ein Phänomen von hoher Bedeutsamkeit. Reaktion ist aufbauende Arbeit und Wiederherstellung des Gleichgewichtes nach den großen Umstürzen. Deshalb sollte dieses Wort als Synonym des Fortschrittes und nicht im Sinne einer Rückkehr zu einer minderen Vergangenheit verstanden werden.

Die weitverzweigte musikalische Bewegung im neuen Italien von heute weist ebenfalls eine nicht geringe Anzahl von Tendenzen auf. Für den aufmerksamen Betrachter lassen sich jedoch diese allenthalben auf ein ziemlich homogenes Gemeinsames zurückführen, so wie die Äste eines stolzen Baumes einen einzigen Stamm haben.

Die entscheidende Grundlage unserer verschiedenen Tendenzen bildet die Notwendigkeit, auf den Niedergang des veristisch-kleinbürgerlichen Theaters zu reagieren

und endlich das italienische Publikum wieder zu der Einsicht zu bekehren, daß der Urgrund der italienischen Musik nicht einzig im Musikdrama des vorigen Jahrhunderts beschlossen liegt, sondern daß, im Gegenteil, deren Ursprünge wesentlich ältere und tiefere sind.

In der Herausbildung dieses neuen, anti-musikdramatischen Bewußtseins haben wir das wichtigste Ereignis zu erblicken, das sich in unserem Lande seit etwa zwanzig Jahren auf musikalischem Gebiet abgespielt hat. Hinzu kommt ein anderer Umstand von höchster Wichtigkeit: die Wiedergeburt des gregorianischen Gesanges als eines wesentlichen und lebendigen Elementes unserer neuen musikalischen Technik. Diese beiden Tatsachen haben in der Hauptsache bestimmend auf die Tätigkeit aller wahren Musiker meiner, das heißt der mittleren Generation eingewirkt und sie wirken sich heute stärker als je aus in dem Schaffen der Jungen, soweit sie gescheit sind.

Setzt man die neue italienische Musik in Beziehung zu den großen europäischen Strömungen, die sich in den letzten Jahren mit Leichtigkeit auf die Namen Schönberg und Strawinski zurückführen ließen, so ist ihre Position ziemlich einfach. Der Einfluß Schönbergs in Italien ist absolut gleich Null. Der Einfluß Strawinskis wird viel eher sichtbar, aber er beschränkt sich doch auf äußere Formen und auf einige, von jugendlichem Ungestüm diktierte, Nachahmungen bei diesen oder jenem Musiker. Auf Pizzetti etwa und Malipiero – um nur diese zu nennen – hat Strawinski ebensowenig Einfluß gewonnen wie Schönberg. Aber bei den jüngeren herrscht allerdings eine starke Sympathie für den Autor des Petruschka. Und da die Italiener Konstrukteure und Reaktionäre sind, ist es nur natürlich, daß die Ideen dieses ausgezeichneten Komponisten bei uns weitgehende Zustimmung finden.

Italien unterscheidet sich durchaus von allen anderen Ländern. Im Grunde eine ländliche Nation, hat es auf dem Gebiet der Industrie stärkste Beweise der Amerikanisierung geliefert. Es ist ein sehr altes Land, aber heute jünger als manche andere. Man betrachtet es immer noch als die Stätte des dolce far niente und der Trägheit, während es in Wahrheit auf seinem Boden vierzig Millionen Proletarier zählt, die arbeiten. Und – um wieder auf die Musik zu kommen – es ist manchen anderen Ländern in einem sehr wichtigen Punkte überlegen, darin nämlich, daß es keinen Wert darauf legt, der Mode zu gehorchen. Man verfolgt bei uns mit wachem Interesse und oft mit Sympathie die Bemühungen des Auslandes um neue geistige Ausdrucksformen. Aber jede Anwandlung von vorzeitigem Enthusiasmus wird im Zaum gehalten durch den kritischen Instinkt unserer Rasse und durch eine Skepsis, die, charakteristisch für uns, das unvermeidliche Ergebnis so vieler Jahrhunderte ist, die wir auf unseren Schultern tragen. Man redet auch bei uns heute viel von Neuklassizismus, und einige Kritiker von geringer Glaubwürdigkeit und offenkundiger Oberflächlichkeit wollen die Vaterschaft dieser neuen Richtung dem letzten Strawinski zuschreiben. Denn sowie dieser sich anschickte, eine Musik zu schreiben, die klassisch zu sein wünschte, hat man ihm alsbald jenes neue Schlagwort zuerkannt. Und wirklich folgen gegenwärtig manche unter den jungen Künstlern Europas gelehrig dem jüngsten russo-pariserischen Machtwort, bereit, morgen wieder Romantiker zu werden, falls der Wind umschlägt. Was jedoch die augenblickliche Orientierung des italienischen Geistes in Richtung auf eine unzweifelhaft mehr klassische als romantische Haltung anlangt, so hat diese viel entlegenere und tiefere

Ursachen als eine reine Modelaune. Die neue italienische Musik – nach meinem Dafürhalten die einzige, die heute als Gehalt wie als historischer Wert ernsthaft in Frage kommt – knüpft, verbunden durch das Mittelglied des bewundernswerten Verdischen Falstaff, an eine uralte Kette wieder an, die unter anderen die Namen Rossini, Domenico Scarlatti, Vivaldi und Monteverdi umschließt. Von einem erneuten Studium dieser Vergangenheit und von dem ebenfalls erneuten Kontakt mit der Volksmusik zeigt sich das Schaffen der neu-italienischen Musiker beeinflußt. Deshalb ist es ein bedauerlicher Irrtum, wenn man die großartige Bemühung der jetzigen italienischen Generation um eine wohl ausgewogene Kunst von architektonischer Gemessenheit als eine bloße Nachäffung der letzten Werke Strawinskis bezeichnen will. Als ob die Italiener, um das Toscanische vollendet zu beherrschen, heutzutage nach Paris reisen und dort die Syntax und die Akzente ihrer Sprache studieren müßten. Daher sei dies mit aller Deutlichkeit gesagt: die machtvolle Größe, zu der das italienische Kunstbewußtsein sich heute aufgeschwungen hat, erlaubt unseren Musikern, in aller Ruhe und mit dem Gefühl vollkommener kritischer Unabhängigkeit jede Erscheinungsform der ausländischen Kunst zu betrachten, wie genial sie auch sei. Es ist erforderlich, daß alle Kritiker, einheimische wie fremde, wenn sie einer unserer modernen Schöpfungen gegenübertreten, von dem Vorurteil lassen, die Italiener müßten auf dem Felde der absoluten Musik ewig die braven (wenn auch vielversprechenden) Zöglinge ihrer Professoren jenseits der Alpen bleiben; vielmehr möge man einsehen, daß unsere Musiker in der grandiosen italienischen Vergangenheit dreier Jahrhunderte genügend Substanz zu finden wissen, um jeder wie immer gearteten Zukunft ruhig entgegenzusehen.

Nachdem ich nunmehr die völlige Selbständigkeit der jungen italienischen Schule gegenüber den Ereignissen im Auslande festgestellt habe, will ich mit knappen Worten meine ohnehin schon umfangreichen Darlegungen beschließen.

Die wahre Tragödie der modernen Kunst, eine Tragödie, die schon hundert Jahre andauert und sich täglich mehr zuspitzt, liegt in der sich immer vergrößernden Entfernung des Künstlers von der Empfindungsweise der Masse. Zu denken, welche Stellung die Künstler etwa während der Renaissance inmitten der sie umgebenden Gesellschaft einnehmen, und wie hingegen im letzten Jahrhundert die Künstler erst in hohem Alter – und manche gar erst nach ihrem Tode, wie Cézanne – zu der verdienten Anerkennung gelangt sind, das stimmt melancholisch. Auch heute liegen die Dinge nicht anders. Mit jedem Tag, der vergeht, wächst die Distanz des Schaffenden von seinen Zeitgenossen. Es ist auf beiden Seiten eine Verkehrung des Standpunktes: der Künstler will sich nicht herbeilassen zu einer Verbindung mit der Masse, und diese, träge und mißtrauisch, verweigert die Annäherung an eine Gedankenwelt, die sie für gar zu aristokratisch und intellektuell ansieht. Von diesem beklagenswerten Zustand droht jeder Kunst die größte Gefahr (denn, prüft man die Lage der Malerei oder der Dichtung, so stehen da die Dinge um nichts besser). Zahlreich, allzu zahlreich (wie ich eingangs sagte) sind gegenwärtig die Tendenzen des künstlerischen Geistes. Allzu zahlreich sind die ästhetischen Streite; viele kluge Köpfe wenden ihre besten Kräfte an Polemiken. Der Schaffende sollte sich diese Wahrheit gut einprägen: die Menschen der Nachkriegszeit erwarten von den Verantwortlichen den Aufbau einer Kunst, die den geistigen Bedürfnissen unserer Epoche entspricht, die nicht für eine auserlesene Minder-

heit da ist, die vielmehr – durch die Kraft ihres Atems, durch ihre Dynamik, durch ernste Würde und durch ihre Allgemeingültigkeit – ihren Namen wahrhaft verdient. Wenn eine solche Kunst wiederkehrt – und an ihrer Wiedergewinnung arbeiten, ich darf es sagen, die besten Musiker Italiens mit Vertrauen und Hartnäckigkeit – dann wird der wiedererstandene Gott rasch alle jene hochtrabenden und anspruchsvollen Schlagworte zunichte machen, die da Objektivismus, absolute Kunst, Neuklassizismus und so ähnlich heißen; und es wird sich zeigen, daß keine prästabilierte Theorie etwas gegen ein „geglücktes" Werk vermag, das vom göttlichen Hauch der Inspiration belebt ist. (Deutsche Übertragung von Hanns Gutman)

WISSENSCHAFT

Fritz Reuter (Leipzig)

ARBEIT UND EINFALL IN DER HEUTIGEN MUSIK

Kunst, die in unserem Zeitgeist leben will, ist unromantisch eingestellt. Das heißt aber, technisch musikalisch ausgedrückt, sie geht im Schaffensprozess nicht auf den Einfall, sondern auf das Moment der Arbeit zurück. Die Musik läuft hier parallel mit den übrigen Künsten unserer Tage, vor allem mit der Dichtkunst. Eine Umfrage nach der Physiologie und Psychologie des künstlerischen Schaffens, welche die „Literarische Welt" in den letzten Wochen veröffentlichte, gibt über das dichterische Schaffen unserer bedeutenden Zeitgenossen eindeutig in der genannten Art Auskunft.

Unsere Zeit steht mit dieser, der romantischen Art des Schaffens entgegengesetzten Art keineswegs neu oder vereinzelt da. Große Zeitepochen kannten den Einfall im Sinne des Ablaufs eines Musikstückes nicht. Das 17. und ein großer Teil des 18. Jahrhunderts gehören z. B. dazu. Das Thema galt in diesen Zeiten noch nicht als subjektiver Eigenbesitz eines Menschen. Es war deshalb auch noch nicht subjektiv so gestaltet, daß man es als von einem Menschen oder als für einen Menschen charakteristisch hätte ansprechen können. Noch viele Komponisten des 17. Jahrhunderts schreiben als Überschriften ihrer Stücke etwa: Fuga super ut re mi etc. – Dieses „etc." ist sehr bedeutungsvoll für unsere Betrachtungen. Die Themen waren eine Art von Allgemeingut; sie waren typisch für eine Zeit. Auch Bach gehört mit einer großen Anzahl seiner Themen zu dieser Gattung. Manche Themen seiner Präludien oder Inventionen sind, als Einfall betrachtet, nicht von großer Bedeutung. Die aus ihnen entwickelte Form beruht gänzlich auf dem Moment der Arbeit. Vergleichen wir diese Art des Schaffens mit der eines Schubert, bei welchem die künstlerische Arbeit im oben gemeinten Sinne fast immer fehlt, dann wird der Sinn dieser Gedanken klar.

Schon Abert wies darauf hin, daß Bachs Schaffen den Unterschied von typischen und individuellen Themen zeige. Den Themen des jüngeren und mittleren Bach läßt sich wenig spezifisch Bachisches anmerken. Erst der alte Bach formt seine Themen so, daß wir heute sofort auf Bachs Kunst und Einfälle raten, wenn wir den Autor nicht wissen. Auch Mozarts Kunst bedient sich im allgemeinen noch typischer Themen, die

häufig in figurierten, gebrochenen Dreiklängen bestehen. Es dürfte sehr schwer fallen, etwa eine Musik Johann Christian Bachs (des jüngsten Sohnes von Joh. Seb. Bach) von einer Mozartschen zu unterscheiden. Mozart hat die Typik seiner Themen sicher gewußt. Ich möchte das dem Umstande entnehmen, daß er seinem genialen Scherz: „Der musikalische Spaß", der auf die schlechten Komponisten seiner Zeit gemünzt war, durchaus vollwertige Themen zu Grunde legt. Nur die bisweilen an derbe Komik streifende, ungeschickt sein sollende Arbeit bringt den lustigen, nach meinem Gefühl gar nicht gutmütigen Scherz über die schlechten Komponisten seiner Zeit zum Ausdruck. Abert bezeichnete einmal eine Stelle in dem genannten musikalischen Spaß sehr treffend mit: „Hier zeigt Mozart einen Komponisten, der moduliert wird, anstatt daß er selbst seinen Willen durchsetzt".

Erst die Themen des mittleren Beethoven zeigen individuelles Gepräge. Bei ihm hört auch das auf, was wir allgemein mit dem Ausdrucke einer Gebrauchskunst zu belegen pflegen. Er lehnt aus dieser Haltung heraus die Kirchenmusik im alten Sinne als Dienerin der Kirche ab. Ihm war der Begriff der Einmaligkeit eines Kunstwerks schon völlig bewußt. Die auf ihn folgende Epoche der Romantik prägt dazu noch den Begriff der Ewigkeit eines Kunstwerkes. Beides Attribute, die man vorher Kunstwerken nie zugebilligt hätte. Musik war Gebrauchskunst, und deshalb konnte sie auch auf dem Momente der musikalischen Arbeit beruhen. Ein Rest dieser Anschauungen hat sich bis in unsere Zeit erhalten, wenn wir von einem durchgebildeten Musiker verlangen, daß er eine Fuge über ein gegebenes Thema ordentlich zu schreiben verstehe.

In diesem Zusammenhang wird ferner klar, daß die Zeit bis zu Beethoven wenig Wert auf den thematischen Einfall überhaupt legte. Haydn scherzt wohl bereits in seinen Zehn Ceboten für den Musiker, daß er die Themen nicht stehlen solle; aber durchgesetzt hatte sich der Begriff der Einmaligkeit eines Einfalls noch nicht. Die Themen waren Allerweltsgut, und jeder konnte daraus machen, was er für gut befand.

Nimmt man einer Kunst die Einmaligkeits- und Ewigkeitswerte, dann kann sie sich noch als Gebrauchs- oder Zweckkunst behaupten. In diesem Sinne schufen die Meister etwa bis zu Bachs Zeiten. In diesem Sinne wurde ihre Kunst auch von der Allgemeinheit geschätzt und aufgenommen. Wie ein Tischler Möbel anzufertigen hat, so hat der Künstler Kunstwerke zu schaffen. Diese Produktion wurde vom Musiker z. B. nur im Sinne eines Handwerkers verlangt. Man mußte die Hochzeitskantate für das Fest einer Hochzeit gebrauchen können; mehr wurde von ihr nicht gefordert. Auch der Begriff der Schönheit ist noch nicht ausgeprägt in jener Zeit bis zu Bach. Die Forderung nach der Schönheit der Kunstwerke ist erst aus der Mitte des 18. Jahrhunderts hervorgegangen. Lessing und Winkelmann dürften die ersten Theoretiker gewesen sein, in deren Werken wir diese Gesetze der Schönheit vorfinden. Das Gesetz der Schönheit eines Kunstwerks jedoch für alle Zeiten der Zukunft stabilieren zu wollen, scheint mir zu weit gegangen zu sein. Knüpfen wir, um das recht klar vor unsere Sinne zu bringen, bei der Betrachtung Shakespearescher Stücke an. Die Figuren des Dramas „Richard III" stellen für meine Anschauungen, äußerlich wie innerlich, alles dar, was man häßlich nennen könnte. Es gibt demnach eine Kunst, die als Ziel nicht die Erreichung des Schönheitsideales des 18. Jahrhunderts bezweckt. — Was dann, wenn der Kunst als reiner Kunst auch noch die Aufgabe, moralische „Besserungsanstalt" zu sein, entzogen

wird, was dann als ihre Aufgabe zu betrachten sei, das ist sehr schwierig und wohl überhaupt nicht mehr für einen großen Kreis von Menschen festzustellen. In solchen Zeiten der Unsicherheit der ästhetischen Anschauungen kann jede Kunst nur am besten tun, wenn sie sich der Gebrauchskunst stärker als sonst zuwendet.

Vorbereiter zu unserer letzten Moderne in der Musik ist bekanntlich Max Reger gewesen. Bei ihm erscheint es mir nicht nebensächlich, daß er sich wieder der Fuge als Ausdrucksform so stark zuwendet. Er ahnte etwas voraus von unserer heutigen Kunst, die versucht, ohne den ablaufenden Einfall auszukommen. Schon Riemann, der Lehrer und spätere Gegner seines Schülers Reger, stellte sehr früh fest, daß Reger das Beste in den Kunstformen geschaffen habe, wo er abwandeln konnte; also etwa in den Variationswerken, in Fugen und Choralvorspielen.

Ein weiterer Wegebahner für unsere Zeit ist ferner der Jazz. Er brachte bestimmt rhythmische Auflockerung auch in die Kunstmusik und stellte der Gebrauchsmusik des Tanzes wesentlich neue Aufgaben. Zu bedauern ist an dieser Musik zur Zeit nur, daß sich ernsthafte Musiker noch viel zu wenig damit beschäftigen. Aus diesem Grunde sieht es um die Jazzliteratur nicht zum Besten aus. Eine Gefahr erblicke ich im Jazz keineswegs. Wenn wir nicht stark genug sind, ihn in uns aufzunehmen und innerlich zu verarbeiten und auszuwerten, dann hat nach meiner Meinung diese Richtung ein Recht darauf, sich durchzusetzen und alles andere beiseite zu schieben. Ich persönlich finde die Jazz-Musik der letzten Jahre viel besser und erfrischender als die Gebrauchsmusik der mittelbegabten Komponisten der letzten zwanzig Jahre. Ich halte auch in diesem Sinne den Jazz für einen Fortschritt. Selbstverständlich ist es für mich gleichfalls, daß der Jazz seine heutige Form des Ausdruckes noch oft wird ändern müssen, bevor er endgültig Wertvolles darstellen kann. Trotzdem darf man heute nach meinem Gefühle sagen, daß sehr viele Menschen deshalb unserem Kunstbetriebe fernstehen, weil sie in dem heutigen Kunstgebahren nicht den Rhythmus unserer Zeit spüren. Der Tanz hat in unserer abendländlichen Kultur schon mehrmals den Stoff zu höchster Kunstmusik geliefert, warum sollte es dem Jazz versagt sein, eine ähnliche Rolle in unserer Zeit zu spielen?

Wenn wir in der Musik die Erkenntnis gewinnen, daß gute Gebrauchsmusik nichts Minderwertiges, im Gegenteil etwas Gesundes und Leben Ausstrahlendes ist, dann ist schon viel gewonnen für die Musik der nächsten Jahre. Mir scheint es nur natürlich zu sein, daß bei einer solchen Geisteshaltung auch die Einmaligkeit und Ewigkeit des Kunstwerks sich wird umformen müssen in andere Werte. Ebenso natürlich erscheint es mir auch zu sein, daß die musikalische Arbeit mehr im Vordergrund steht als in der Romantik. Das muß aber keineswegs ein Verfall der Kunst überhaupt sein; es ist wahrscheinlich nur eine andere Richtung. Bert Brecht, der moderne Dichter, weist schon seit Jahren auf Gebrauchskunst hin und erzählt von den Einwohnern auf Madagaskar, daß dort eine Gebrauchsdichtkunst im täglichen Leben noch eine große Rolle spiele. Arbeiten von Handwerkern z. B. werden dort so vergeben, daß sie der Sieger in einem dichterischen Wettkampf, der sich auf die auszuführende Arbeit bezieht, zuerteilt erhält. – Von der lebendigen Lebensäußerung selbst strömt hier frisches Blut in die Formen der Kunst. Es wäre zu wünschen, daß wir ähnlich starke Einflüsse in unserem Kunstleben hätten.

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

I.

ZUR SOZIOLOGIE DER MUSIK

Die Dreigroschenoper von Brecht-Weill

1.

Unter den wenigen bisher vorliegenden Versuchen, den Begriff Oper auf einer ganz neuen Basis zu formulieren (zu denen Strawinskys „Geschichte vom Soldaten" als wichtigster gehört), ist die Dreigroschenoper von Brecht und Weill der einzige, der bedingungslos im Soziologischen ansetzt. Denn die lose, ganz unhistorische Anknüpfung an die alte Beggars Opera, welche das große dramatische Pathos Händels parodierte, gibt Brecht lediglich das Milieu. Er stellt den Menschen ohne jede idealistische Verbrämung an dem plastischen Beispiel des Proletariers, der um sein nacktes Leben kämpft, auf die Bühne. Dieser Stoff, der Bettler, Dirnen, Verbrecher und korrupte Polizei in abenteuerlicher Weise gegeneinander ausspielt, zeichnet diese Menschen ohne jeden moralisierenden und sentimentalen Einschlag. Er spielt mit den alten Opernattributen, wie dem Finale und führt zu dauernden und amüsanten Verknüpfungen mit Varieté und Kabarett. Daneben fließen unmerklich aber unzweideutig sozial-agressive Tendenzen ein, wie im zweiten Finale:

> Ihr Herrn, die ihr uns lehrt, wie man brav leben und Sünd' und Missetat vermeiden kann, zuerst müßt ihr uns was zu fressen geben, dann könnt ihr reden, damit fängt es an . . . . Erst muß es möglich sein, auch armen Leuten, vom großen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.

Trotz der Eindeutigkeit solcher Worte ist die „Dreigroschenoper" kein Tendenzstück. Sie verengt ihre Basis nicht künstlich, um eine Gesinnung zu propagieren. Sie macht nicht Theater (wie Piscator) um einer Tendenz willen, sondern benutzt eine Tendenz um des Theaters willen. Dadurch entsteht eine so unmittelbare Beziehung zwischen Spiel und Leben, daß jeder Eindruck von Kulisse und gemimten Theater verschwindet. Die ungeschminkte Aufrichtigkeit, mit der das Ethische gelegentlich bis zum Zynismus, das Erotische bis zur Zote getrieben wird, bewirkt eine Lebensnähe, die das Stück in stärkstem Gegensatz zu der süßlichen und verlogenen Erotik der Operette stellt.

Damit wird die zur Voraussetzung gewordene Distanz zwischen Publikum und Bühne aufgehoben. Die Hörer der „Dreigroschenoper" werden nicht nur unterhalten, sondern an den triebhaften Grundkräften ihres eigenen Daseins gepackt. Sie werden

weder geläutert und gebildet, noch durch lüsterne Zweideutigkeiten gekitzelt. Was ihnen hier vorgespielt wird, geht sie alle an: den Opernhörer im Smoking ebenso wie den Proletarier. Darauf beruht die prinzipielle Bedeutung dieses Stückes ebenso sehr, wie sein einzigartiger Theatererfolg.

2.

An dem Gesamtbild der „Dreigroschenoper" hat Weills Musik einen wesentlichen Anteil. Es sind zwanzig kleine, in sich geschlossene Nummern, Songs und Couplets. Obwohl sie meist den Charakter singspielmäßiger Einlagen haben, die scheinbar in keinem Zusammenhang mit dem Ablauf der Handlung stehen, gehören sie doch zu den vitalsten Quellen des ganzen Stückes. Was das Wort in zugespitzter Dialektik formuliert, das hämmert die Musik mit der vulgären Plastik des Gassenhauers dem Hörer ein.

Dieser Eindruck geht in erster Linie von den Singstimmen aus. Sie sind so einfach und sangbar, daß sie von Schauspielern ausgeführt werden können. Ihre suggestive Wirkung beruht im wesentlichen auf einer Anknüpfung an bekannte, dem Hörer irgendwie geläufige Tonfolgen. Wer hier nach Quellen forschen wollte, würde hinter der „Zuhälterballade" des Macheath einen um die Wende des vorigen Jahrhunderts häufigen Volksliedertypus (die „Moritat" der Flugblattballaden) (Notenbeispiel 1)[1] und beispielsweise hinter dem „Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens" einen alten Singspielschlager (von der „ganzen kleinen Frau") erkennen (Notenbeispiel 2)[1]. Dabei ist wesentlich, daß diese verborgenen Quellen nicht der neueren Musik angehören, sondern einem populären Bezirk der Musik, der jedem geläufig ist. Daneben stehen andererseits Elemente des Jazz, die nicht nur rhythmisch, sondern auch melodisch mit der Plastik des Schlagers formuliert werden, am eindrucksvollsten wohl im Kanonensong (Notenbeispiel 3)[1], wo sie die zynische, antimilitaristische Tendenz des Textes wesentlich mittragen. Aber keine dieser melodischen Quellen, nicht einmal die einleitende Leierkastenballade, bleibt ungestaltet. Meist stellt Weil dem banalen Anfang einen neuen Gedanken von zugespitzter Rhythmik gegenüber und läßt beide Elemente durch die Form miteinander verschmelzen.

Man muß in dieser Musik die vokalen und instrumentalen Teile ziemlich scharf voneinander trennen. Die durch die Darstellung gegebenen Grenzen und der Wille zu breitester und unmittelbarer Wirkung geben den Singstimmen entweder ihre simple banale Melodik oder rücken sie durch ein starkes Übergewicht des Rhythmischen völlig in die Nähe der Sprechstimme. Dieser sich primitiv gebärdenden vokalen Melodik steht eine Instrumentalmusik von individueller Prägung und komplizierter Faktur gegenüber.

Ihre Quellen sind Jazz und Polyphonie. Die Begleitung der Gesänge strafft die meist kantabile melodische Linie durch eine im Sinne des Jazz fixierte, unbewegliche Rhythmik. In andern Fällen stellt sie der Singstimme eine eigene Thematik gegenüber. Hier wird der Tanz auch zur melodischen Quelle, wie in der instrumentalen Einleitung zum Kanonensong, die ein Foxtrot ist (Notenbeispiel 4)[1]. Am stärksten erscheint die thematische Selbständigkeit in den Zwischenspielen, welche die sich dem Ohre allmählich einprägenden Gesänge ähnlich der Operette verarbeiten. Dies geschieht aber in höchst origineller Weise und mit einer starken Kraft der Verwandlung.

---

[1]) Siehe Notenbeilage.

Die polyphone Haltung dieser Zwischenspiele ist eine unmittelbare Folge des Klangbilds. Die Partitur ist für ein Jazzorchester geschrieben, das außer Klavier und Orgel nur Blasinstrumente umfaßt. Die selbständige Verwendung der Instrumente führt zu immer neuen klanglichen Wirkungen, die den Hörer an keiner Stelle ermüden.

Innerlich und äußerlich an der Peripherie des Stückes stehen ein kurzes rhythmisch und polyphon gespanntes Vorspiel und der Schluß mit seiner Parodie der großen Oper. Hier verliert die Musik Weills an Stoßkraft und Originalität.

Diese einzelnen Stilelemente verdichten sich zu einem starken und positiven Gesamteindruck. Die Musik Weills schöpft nicht nur die Atmosphäre des Textes aus, sondern man muß sogar sagen, daß es erst die Musik ist, welche das Spiel auf große Strecken trägt. Wie beim Text, so liegt auch die stärkste Wirkung der Musik in ihrer Einmaligkeit. Sie hat in diesem Einzelfall weit über ihre sonst durch das Kunstwerk gegebenen Grenzen hinausgewirkt. Sie ist ein soziologischer Faktor geworden.

II.

MUSIKLITERATUR

1.

Lexikographie

Erscheinungen zu ordnen und zu registrieren, ist das Vorrecht einer historisierenden Zeit. Daher haben wir auch in der Musik einen Rekord an lexikographischen Werken, die mit ganz verschiedener Zielsetzung auftreten. Die umfassendste Lösung bildet Hugo Riemanns Musiklexikon, das nun immer mehr und enschiedener zum Einsteinschen Musiklexikon wird (Max Hesses Verlag, Berlin). Die ersten Lieferungen sind an dieser Stelle bereits ausführlich besprochen worden. Auch die jetzt bis zur 18. Lieferung vorgeschrittene Fortsetzung läßt die gleiche umfassende und kritisch wägende Behandlung des Stoffes erkennen. Viele Artikel (z. B. „Jazz“) bezeugen den neuen Geist, der das ganze Werk durchweht. Ein Problem bleibt die Frage der künstlerischen Wertung. Hier ist manches aus Einsteins „Neuem Musiklexikon“ herüber gekommen. Man findet gerade bei jüngeren Komponisten wertende Bemerkungen, die bei manchen älteren erfreulicherweise fehlen. Hier wäre später eine Einheitlichkeit des Standpunkts zu erstreben; sie würde das Werk auch von der Zeitgebundenheit befreien, welche die kritische Betrachtung der Lebenden notwendigerweise mit sich bringt.

Einen ausgezeichneten Eindruck macht das historisch-biographische Musikerlexikon der Schweiz von Edgar Refardt (Gebr. Hug, Leipzig-Zürich). Hier hat das Musikerlexikon eine besondere Aufgabe: das Material einer noch ungeschriebenen schweizerischen Musikgeschichte bereitzustellen. Diese Forderung ist im weitesten Umfang erfüllt. Refardt verzichtet auf Wertungen. Die Angabe der Quellen ermöglicht dem wissenschaftlichen Arbeiter, überall anzusetzen. Das Buch ist nicht nur als lexikographische, sondern auch als eine hervorragende historische Arbeit anzusehen.

Von einer völlig andern Fragestellung geht Tobias Norlinds in deutscher Sprache geschriebenes Konzert- und Opernlexikon (Klio-Verlag, Stockholm) aus. Es ordnet die Titel von Opern, Chorwerken, Orchester- und Kammermusik in alphabetischer Reihenfolge. Man kann einstweilen über diesen Versuch noch nicht viel sagen, weil er

sich nur für die Oper überhaupt verstehen läßt und hier nicht neu ist. Eine Zusammenstellung von mehr als 15000 Musikwerken, die im zweiten Teil der unbezeichneten Werke allein von den Gattungsbegriffen Messe, Symphonie oder Ouvertüre ausgeht, wird ebenso wenig praktisch verwertbar sein, wie die Anfänge von Chorkantaten zwischen den Operntiteln.

Das lexikographische Handbuch der Laute und Gitarre von Joseph Zuth liegt in sieben Lieferungen abgeschlossen vor (Verlag A. Goll, Wien). Es ist im äußeren Sinne umfassend, aber vielleicht darum in unserer Zeit, in der sich die eigentliche Lautenmusik immer schärfer und eindeutiger gegen die ältere Gitarristik stellt, mehr verwirrend als klärend. Der Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden, legt den Probebogen eines Deutschen Musikerlexikons von Erich H. Müller vor, das schon durch seine Einstellung charakteristisch für die lexikographischen Auswüchse unserer Zeit ist. Es begnügt sich nicht mit den persönlichen Angaben über den Musiker, sondern bringt auch Namen, Vornamen, Stand und Lebensdaten des Vaters, der Mutter, bedeutender Vorfahren und die näheren Lebensumstände der Kinder. Um dies im engen Raume zu konzentrieren, wird eine Fülle unmöglicher Abkürzungen verwandt, die das Buch völlig unlesbar machen. Der Herausgeber kann sich auch nicht enthalten, durch bestimmte Zeichen am Schluß des Artikels diejenigen seiner Opfer zu brandmarken, die den Fragebogen nicht ausgefüllt oder die Korrektur nicht zurückgesandt (!) haben. Die ganze Anlage kennzeichnet einen heillosen Dilettantismus.

2.

Schubertnachlese

Eine kleine Schrift von Richard Benz „Franz Schubert, der Vollender der deutschen Musik“ ist ein gesonderter Abdruck aus dem größeren, hier schon besprochenen Werke des Verfassers „Die Stunde der deutschen Musik“ (bei Eugen Diederichs, Jena). Die Einseitigkeit des Standpunkts, die Willkür der Verknüpfungen und der kulturhistorischen Einordnung werden bei dieser Veröffentlichung besonders deutlich. Zu „Schuberts Liedern als Gesangsproblem“ macht Herbert Biehle in einer kurzen Schrift eine Reihe praktischer Bemerkungen (Verlag Hermann Beyer & Söhne, Langensalza), die von gewissem Wert sind, solange sie sich mit den Liedern selbst beschäftigen. Den Versuch einer Charakteristik großer Schubertinterpreten kommt über äußerliche Ansätze nicht hinaus.

Eine Jubiläumsgabe bietet die Deutsche Dichtergedächtnisstiftung, Hamburg, in der Reihe ihrer „Denkmäler“. Der anonyme Herausgeber zeichnet das Leben Schuberts durch die Zusammenstellung von Briefen, Gedichten und persönlichen Zeugnissen der Freunde. Nur wenige Anmerkungen kommentieren diese zeitgenössischen Quellen. Dieses feine und geschmackvolle kleine Buch wiegt viele andere auf.

3.

Max Regers Briefe

Else von Hase-Koehler gibt (im Verlag Koehler & Amelang, Leipzig) Regers Lebensbild in einer umfangreichen Zusammenstellung seiner Briefe. Reger schrieb keine

literarischen Briefe. Das Pathos, das durch Mahlers Briefe strömt, liegt ihm fern. Wenn er schreibt, so handelt es sich in den meisten Fällen um Angelegenheiten seines privaten Lebens oder um Aufführung und Wiedergabe seiner Musik. Dennoch ist das Lebensbild gelungen. Auch durch scheinbar nüchterne Feststellungen hindurch tritt uns der Mensch entgegen. Ein scharfes Auge, unbedingte menschliche Aufrichtigkeit und nicht zuletzt sein Humor kennzeichnen ihn. Zwei Jahrzehnte deutschen Musiklebens erstehen lebendig und plastisch vor unseren Augen.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel

AUSLAND

Edwin von der Null (Berlin)

AUS GESPRÄCHEN MIT VIER UNGARISCHEN MUSIKERN

Ich nahm während eines Aufenthaltes in Ungarn mit dem Budapester Musikleben und seinen führenden Köpfen Fühlung. Unter ihnen scheinen mir Mikós Radnai (der Operndirektor), Jenö von Hubay (der Hochschuldirektor) im organisatorisch-musikpolitisch-pädagogischen Sinne, Béla Bartók und Zoltán Kodály als Komponisten wie Pädagogen die gegenwärtig charakteristischsten Persönlichkeiten zu sein.

In Radnai tritt mir ein ernster, bestimmter und bescheidener Mensch entgegen, der sich ohne leere Gesten, ohne übertriebene Höflichkeit gibt. Zwei Aufgaben hat er sich gestellt, die er (wie ich mich überzeugt habe) mit einem recht guten und arbeitsfähigen Ensemble lösen will: Schaffung, bezw. Erhaltung eines international vollwertigen Repertoires, als dessen Rückgrat er den ganzen Mozart und Wagner, das meiste von Verdi ansieht; Aufführung moderner Bühnenwerke unter dem Gesichtswinkel, daß alles Wichtige, was Europa interessiert, seinem Publikum gezeigt wird. Bei der konservativen Einstellung des Budapester Opernbesuchers darf er, was die neue Musik angeht, keine kühnen Experimente wagen, sondern muß auf eine vorsichtig wägende Realpolitik bedacht sein. Den in Ungarn wenig gekannten und wenig geschätzten Hindemith will er in dieser Saison durch die Einstudierung des Sketches „Hin und zurück" einer breiten Öffentlichkeit vorstellen. Außerdem erscheint Stravinskys „Oedipus rex" auf dem Spielplan. Als sonstige Erstaufführung dieser Saison figuriert u. a. eine Oper von Riccardo Zandonai. Seine Stellung zu den modernen ungarischen Komponisten wird durch die herrschende Meinung fixiert. Kodálys ungarisches Singspiel „Hary" befindet sich auf dem ständigen Repertoire, während die drei Bühnenwerke Bartóks sein Archiv zieren. Bartóks „Blaubart" und „Holzgeschnitzter Prinz" kann nicht einstudiert werden, weil ihr Textdichter Béla Balázs, ein Emigrant kommunistischer Gesinnung, der in Wien antiungarische

Propaganda treibt, sich in Ungarn unmöglich gemacht hat. Der Inszenierung des „Wunderbaren Mandarin" widersteht das stark erotische Sujet, welches er seinem Publikum nicht zumuten kann, obwohl er persönlich keine Bedenken gegen das Stück hat. (Nach dem durchschlagenden Erfolg der Mandarinsuite unter Dohnanyi ging durch die Presse die Notiz, daß der Mandarin demnächst dennoch aufgeführt wird. D. Verf.)

Der Gegensatz zwischen Radnai und dem eine Generation älteren Hubay ist nicht gering. Der ehedem gefeierte Virtuose bedient sich einer eleganten, weltmännischen Pose, gewinnt durch liebenswürdige Gewandtheit. Sein pädagogisches Ziel erblickt er vor allem in der Ausbildung erstrangiger Reproduzenten. Er kann auf eine lange Liste großer Namen hinweisen, die aus seinem persönlichen Unterricht oder dem seiner Anstalt hervorgegangen sind. Die Heranbildung junger Komponisten scheint ihm, nach der Unterhaltung zu urteilen, erst in zweiter Linie wesentlich, worüber man bei einem Geiger nicht in Erstaunen gerät. Seine Stellung als Pädagoge zur modernen Musik ist folgende: die moderne Musik in ihren jüngsten Vertretern (er nennt die Namen Hindemith, Krenek) ist heute noch nicht sanktioniert und deshalb für Unterrichtszwecke ungeeignet. Nur das, was unbestritten anerkannt, will er dem werdenden Musiker, dem halbreifen, heranwachsenden Schüler geben. Er hütet die Tradition, die an Liszt, dem Begründer und ersten Leiter der Anstalt anknüpft, und besteht auf der Pflege klassischer und romantischer Musik. Die Grenze zieht er bei Richard Strauß, den nach seiner Meinung letzten unangefochten durchgedrungenen Meister.

Die Gegenüberstellung Bartóks mit Kodály läßt Gleichheiten und Gegensätze zwischen beiden Männern scharf erkennen. Ihnen gemeinsam ist das tief im Volke und in heimischer Volkskunst verwurzelte Ungartum, beide zeigen sie die eigenartige künstlerisch-wissenschaftliche Doppelbegabuug. Abseits davon gibt es genug Trennendes. Zunächst das Äußere. Bartók: klein, schmächtig, bartloses, hartgerandetes Gesicht, kurz geschnittenes, grauweißes Haar, strahlend große, kräftig-aktiv dreinschauende Kinderaugen. Kodály: mittelgroß, ebenfalls schmächtig, dunkler, graumelierter Lockenscheitel, weiche Konturen, eher kleine, tiefliegende, unwirklich schimmernde Augen. Bartók spricht einfach, sachlich, in kurzen Sätzen, unbefangen in Rede und Gegenrede, reagiert sofort; Kodály hingegen braucht lange Zeit (manchmal peinlich lange Zeit), bevor er Antwort gibt, ist gereifter, bewußter, wissender, gern sarkastisch, umständlicher im Sprechen, bringt blumige Vergleiche, zitiert Faust. Bartók erklärt gerade heraus, er unterrichte ungern, weil er keine begabten Schüler habe. Kodály begegnet der gleichen Frage viel eingehender. Man erkennt den Pädagogen aus Passion. Er sei wie ein Gärtner, der die Blumen dort pflegt und züchtet, wo er sie findet, nicht nach französischer Art in künstlich gehegten Anlagen; vielmehr liebevoll suchend durchstreife er die Natur nach eigengewachsenen Geschöpfen, die er jedes nach seiner Individualität behandele. Deshalb könne man in seiner Kompositionsklasse alle Stile, alle Richtungen vorfinden. Beide, Bartók wie Kodály, geben ihren Schülern niemals selbst eigene Kompositionen in die Hand, höchstens auf deren ausdrücklichen Wunsch. Das alte und echte ungarische Volkslied, welches Bartók und Kodály sehr viel, wenn nicht alles zu verdanken hat, ist, wie Kodály offen ausspricht, durch ihre Versäumnis nicht im grossen Stil als Volkserziehungsmittel verwendet worden. Lediglich die wenigen Bearbeitungen hätten ein künstlerisch-pädagogisches Streiflicht auf ihr wissenschaftliches Arbeitsergebnis geworfen. Vor ihnen stände

noch eine große Aufgabe, nämlich die Herausgabe der etwa 10000 Volksliedmelodien (die Zahl schließt die Varianten ein), von denen erst etwa 400 erschienen seien. Als Unterrichtsstoff bevorzugt der Klavierlehrer Bartók die vorklassische Musik. Er zeigte mir eine Reihe jüngst gearbeiteter Manuskripte von Klavierübertragungen älterer Orgelmeister (Frescobaldi u. a.).

Dieser Bericht gibt in gedrängtester Form nur einen Teil des Erzählenswerten wieder. Verallgemeinerungen sind absichtlich vermieden, um keine schiefen „Eindrücke" zu konstruieren, sondern so objektiv, wie es mir möglich ist, auszusagen. Wenn ein Bedürfnis vorliegt, aus den geschilderten Einzelheiten auf die Totalität der ungarischen Geistigkeit zu spekulieren, bleibt es dem Leser überlassen.

RUNDFUNK

Ernst Latzko (Leipzig)

RUNDFUNK-UMSCHAU

(Dezember-Programm, Schulfunk)

Das Dezember-Programm steht natürlich im Zeichen der kirchlichen und volkstümlichen Festtage. Unerschöpflich ist die Fantasie der Programmleitungen, wenn es gilt, Advent, Weihnachten und Sylvester für den Rundfunk auszuschlachten und überblickt man die zahllosen Veranstaltungen, die bei dem Hörspiel „Die Weihnachtsgans" anfangen und bei dem Bachschen Weihnachtsoratorium in mehreren Auflagen aufhören, dann muß man sich schließlich erstaunt die Frage vorlegen, wie eigentlich vor Erfindung des Rundfunks die weihnachtlichen Bedürfnisse der Menschheit befriedigt worden sind.

Jedenfalls hat diese Einstellung des Programms den Nachteil, daß andere, wichtigere Aufgaben vernachläßigt werden. Zum Beispiel jährte sich am 11. Dezember zum 125. Male der Tag von Berlioz' Geburt. Das wäre wirklich eine Veranlassung gewesen, allgemein auf die musikhistorische Bedeutung dieses Mannes hinzuweisen und einige seiner weniger bekannten Werke ans Tageslicht zu ziehen. Frankfurt und Stuttgart waren die einzigen Sendeleitungen, die sich dieser Aufgabe bewußt waren. Selbst Paris schwieg.

Ein Verdienst war die Übertragung der Uraufführung des „Jüngsten Gerichts", eines von dem Osnabrücker Musikhistoriker W. Maxton in Upsala aufgefundenen und Dietrich Buxtehude zugeschriebenen Oratoriums, in der Marienkirche zu Lübeck durch den Hamburger Sender. Wenn hier die Frage der Autorschaft noch der Klärung bedarf, so trägt das durch den Rundfunk geförderte Bekanntwerden des Werkes dazu entschieden bei.

Auf dem Gebiet der neuen Musik konnte man diesmal als selteneren Gast Schönberg begrüßen. Leipzig übertrug die deutsche Uraufführung der Suite op. 29 für drei Klarinetten, Violine, Bratsche, Cello und Klavier. Außerdem wurde in London die „Verklärte Nacht" gespielt. Der gleiche Sender erwarb sich ein großes Verdienst durch

die Aufführung von Mathias Hauers „Wandlungen". Der Zyklus „Musik der Gegenwart" des Berliner Senders brachte diesmal „Variazioni interrotti" op. 12 von Jörgen Bentzon, in Leipzig erscheinen Paul Kletzki mit Präludien für Klavier, Liedern und D dur-Sonate für Klavier und Violine und Bela Bàrtok mit seinem Streichquartett op. 4. Frankfurt führt Milhauds „Le boeuf sur le toit" auf und überträgt aus den Museumskonzerten Tochs „Komödie für Musik" und Hindemiths Konzert für Viola d'amore und Kammerorchester. Die Schweiz ehrt ihren Landsmann Honegger durch eine Aufführung des „König David" in Genf, die von den Sendern in Basel und Bern übertragen wird. Als besonders gutes Programm sei eine Veranstaltung des Königsberger Senders erwähnt, die Manuel de Fallas Konzert für Cembalo nnd Hindemiths Konzert für Orchester mit Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 5 zusammenkoppelte. Hier konnte der Hörer durch Beispiele eines Concerto grosso, eines Solokonzertes und einer Konzertsinfonie ein Bild der Konzertform und zugleich eine Andeutung der Beziehungen zwischen 18. und 20. Jahrhundert erhalten. Leipzig setzt seinen Zyklus „Das Klavierkonzert in drei Jahrhunderten" mit Werken von Haydn und Mozart fort.

Besonders verwiesen sei auf das der Einweihung des neuen Cembalos gewidmete Konzert in Frankfurt. Weniger wegen der dabei gebrachten Werke als aus einem prinzipiellen Grunde. Die vorklassische Musik ist ein regelmäßiger, garnicht mehr wegzudenkender Faktor der Rundfunkprogramme geworden. Zweifellos hat der Rundfunk die Renaissancebewegung unserer Tage wesentlich gefördert und zur Pflege von Gebieten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts beigetragen, die ohne seine Erfindung noch lange oder für immer brachgelegen hätten. Allmählich begnügt man sich aber nicht mehr mit der bloßen Literatur sondern strebt auch nach möglichst stilreiner Wiedergabe. Immer häufiger erscheinen Instrumente jener vergangenen Epochen im Rundfunk: Altviola, Viola d'amore, Laute, Gambe usw. Noch weitaus charakteristischer für Stil und Klang der Musik der ganzen Generalbaßzeit ist aber das Cembalo, dessen Eigenart durch den modernen Flügel niemals ersetzt werden kann. Darum seien alle Sendegesellschaften — soweit sie nicht schon vorangegangen sind — daran erinnert, das Beispiel Frankfurts zu befolgen und durch Anschaffung eines Cembalos die Pflege der alten Musik im Rundfunk zu veredeln. Und ganz abgesehen von diesen zwingenden stilistischen Gründen müßten schon die fascinierenden klanglichen Möglichkeiten des Cembalos und seine ganz besondere Rundfunkeignung einen solchen Entschluß erleichtern.

Zum Schluß muß aber noch an zwei besonders krassen Beispielen gezeigt werden, wie man es nicht machen darf. Die manchmal schon krankhafte Sucht mancher Programmleitungen, unter einem Schlagwort die heterogensten Dinge zu vereinigen, treibt die seltsamsten Blüten. So zeigt Breslau ein Programm „Das Intermezzo" an, in dem neben bekannten Stücken dieser Bezeichnung aus „Sommernachtstraum", „Cavalleria", „Bajazzo" usw. auch eines der Brahmsschen Intermezzi für Klavier und ein Zwischenspiel aus Strauß' Intermezzo erscheinen! Noch seltsamer nimmt sich aber eine Veranstaltung des Hamburger Senders aus, die den monströsen Titel „Die vier Temperamente in Liebe, Haß, Vaterland und Tod" führt. Da ein „1. Abend: Liebe und Haß" angekündigt wird, muß man annehmen, daß es sich um eine zyklische Veranstaltung handelt. Und was wird dem Hörer in diesem Rahmen — unterstützt durch verbindende Worte — vorgeführt? Tschaikowskys „Romeo und Julia"-Ouvertüre, Ihr, die ihr Triebe, Kaspar-Arie,

Liebestod, Quartett aus „Bohéme“, „Liebesfreud“ und „Liebesleid“, Griegs „Ich liebe dich“, Alberichs Fluch usw. Vielleicht hilft dieser Hinweis dazu, diesen ersten Abend zum letzten zu machen.

* * *

Schon oft wurde hier auf die im Rundfunk schlummernden pädagogischen Möglichkeiten, seine Bedeutung für den Unterricht hingewiesen. Und es ist tief bedauerlich, daß die Ausgestaltung dieser Möglichkeiten zum Schulfunk noch nicht allgemein durchgeführt ist. Die Deutsche Tonkünster-Zeitung bringt in ihrer Nummer 488 (5 Dezember 28) einen Artikel „Vier Jahre musikalischer Schulfunk im Hamburger Sender“ von Dr. Wilibald Wodick, der einen Überblick über das in Hamburg auf diesem Gebiet Geleistete ermöglicht. Danach handelt es sich beim Schulfunk keineswegs etwa um Ausschaltung oder Beschränkung des Lehrers sondern um Herbeischaffung des Materials, das dann im Unterricht verwertet werden soll. Größtmögliche Sorgfalt wurde auf die Anpassung des Gebotenen an die Auffassungsmöglichkeiten der Schüler verwendet, sodaß ein- und dasselbe Thema gelegentlich in verschiedener Darstellung für Ober- und Unterklassen, Stadt- und Landschulen gebracht wurde. Bei den Vorträgen wurde die Formenlehre behandelt, kleinere Formen an Bachs, Händels und Mozarts Werken, die Sonatenform an Mozarts und Beethovens Klavier- und Violinsonaten, an Kammermusikwerken verschiedener Meister und an Sinfonien analysiert. Ferner wurde die Ouvertüre, die Serenade und die Entwicklung des Tanzes besprochen. Auf dem Gebiet der Instrumentenkunde wurden die Schüler mit den Orchesterinstrumenten vertraut gemacht, auf dem der Musikgeschichte wurden ihnen mit charakteristischen Proben aus ihren Werken versehene biographische Vorträge geboten, die die Zeit von Bach bis zur Gegenwart umfaßten. Neben diesen allgemein gehaltenen Unterweisungen boten Aufführungen in Oper und Oratorium Anlaß zu besonderen Einführungsvorträgen. (Im Dezemberprogramm war z. B. ein solcher Einführungsvortrag anläßlich einer für die Schulen veranstalteten „Zauberflöte“-Aufführung zu finden.) Wichtige Stil-Merkmale wie Rezitativ, Arie, dramatische Szene, wurden in besonderen Vorträgen erläutert. Große Sorgfalt wurde dem Lied und der damit erreichten Verbindung zur Literatur gewidmet, die Anpassung an die verschiedenen Alters- und Bildungsstufen genau berücksichtigt. Von Kinderlied, Weihnachtsmusik, Frühlings- und Wanderlied bis zu Goethe im Liede Schuberts und Beethovens oder Heine im Liede. Verschiedene Kompositionen des gleichen Goetheschen Gedichts wurden verglichen, das Lied des 18. Jahrhunderts einer besonderen Betrachtung unterzogen. Außerdem ergaben sich Anknüpfungspunkte zur Geschichte z. B. bei Behandlung des Minnelieds und des Meistergesangs, zur Religion bei Vorträgen über Luther und der deutsche Choral, zur Geographie in einer längeren Vortragsreihe, „Musikalische Länder- und Völkerunde“ betitelt, wobei die Gesänge der verschiedenen Völker nach Möglichkeit in der Originalsprache gesungen wurden und dadurch wieder Beziehungen zum Unterricht in fremden Sprachen ermöglichten.

Diese Andeutungen geben ein ungefähres Bild von den im Schulfunk ruhenden entwicklungsfähigen Keimen und lassen den Wunsch rege werden, diese wahrhaft volksbildende Einrichtung bald in allen deutschen Staaten anzutreffen.

Den Referenten der Volksbildungs-Ministerien und den Sendegesellschaften zur wohlwollenden Erwägung!

UMSCHAU

W. Meckbach (Frankfurt a. M.)

GRUNDGEDANKEN ZUR FILMMUSIK [1]

Vor einiger Zeit sah ich den neuen Chaplinfilm. Ein paar Wochen darauf las ich die Aufsätze im Aprilheft des „Melos“ über Filmmusik. Da fragte ich mich: wie war doch die Musik bei dem Chaplinfilm? Zu meiner Ueberraschung fand ich in meinem Gedächtnis zwar noch tausend Einzelheiten von dem Film selbst, von der Begleitmusik aber war keine Erinnerung verblieben. Ja, wenn ich vor Gericht als Zeuge vernommen und gefragt wäre, ob überhaupt Musik dabei gewesen sei, so hätte ich sagen müssen: ich glaube ja, aber beschwören kann ich es nicht. Dabei schäme ich mich nicht etwa dieser Vergeßlichkeit, bin auch keineswegs der Meinung, das sei eine schlechte Filmmusik gewesen die so spurlos verblieb. Vielleicht ist das sogar ein Zeichen ihrer Güte.

Das Nachdenken hierüber führt zu Gedankenreihen die wichtig sind für die Frage der Filmmusik.

* * *

Die Eigenart einer jeden Kunst wird dadurch bestimmt, an welchen Sinn oder welche Sinne ihr Ausdruckmittel sich wendet und wie es diese Sinne in Anspruch nimmt. Da nur zwei Sinne in Betracht kommen – Hören und Sehen – so ist es sehr erstaunlich, wie durch die verschiedene Inanspruchnahme nur eben dieser zwei Sinne die große Mannigfaltigkeit der Künste entsteht.

Lediglich auf das Auge wirken die bildenden Künste; nur zum Ohre spricht die reine (absolute) Musik; beide Sinne erfaßt die Dichtung, da ihr Ausdruckmittel, das Wort, zwar zunächst wie der Ton Bindeglied zwischen Stimme und Ohr ist, durch seine Bedeutung aber Gesichtsvorstellungen überträgt.

Der Film wie er sich bisher entwickelt hat – der im Entstehen begriffene akustische Film ist, wie Guido Bagier mit Recht hervorhebt, eine neue Gattung – bleibt seinem Wesen nach Bildkunst, reine Augenkunst. Aber er ist eine Augenkunst, die eigentümlicher Weise doch der Inanspruchnahme des Ohres nicht entbehren kann. Wer sich dem Betrachten eines Gemäldes hingibt, wird schwerlich das Bedürfnis haben Musik dabei zu hören. Warum ist das beim Film anders? Selbstverständlich: weil er sich bewegt. Das sich Bewegende erzeugt Schallwellen. Im Film aber können Mauern zusammenstürzen und Kanonen abgeschossen werden und man hört nichts; man sieht sprechen, singen, schreien und hört nicht einmal flüstern; man sieht laufen und alles hat Filzsohlen; und ob die Pferde in weichem Sande traben oder auf Steinpflaster ist gleich. Ja wenn die Menschen die Ohren zuklappen könnten wie die Augen! Der ideale Filmbesucher ist der Taubstumme. Der vermißt nichts. Für Hörende aber bedarf es der Begleitmusik, damit das Ohr nicht merke, daß der Film lautlos ist, damit der Film nicht gespenstisch wirke.

---

[1]) Wir geben den folgenden Gedanken gern Raum, die uns zu dem im letzten Jahrgang mehrfach behandelten Thema aus dem Kreise unserer Leser zugingen. Die Schriftleitung.

Ein Vergleich mit der andern beweglichen Augenkunst, mit dem Tanz, verdeutlicht das Verhältnis. Auch der Tanz bedarf der Musik; aber nicht um eine unnatürliche Lautlosigkeit zu unterdrücken, sondern um die tänzerische Bewegung zu begründen: die Musik ist der Wind der die Segel des Tanzes bläht. Ganz anders beim Film, wo die Musik nur ein Lückenbüßer ist, nicht viel mehr als ein notwendiges Übel.

Von diesem Standpunkt aus wäre in der Tat die beste Filmmusik die, von der der Zuhörer garnicht merkt, ob sie da ist oder nicht. Dies wäre ein Zeichen, daß die Musik den reinen Augeneindruck des Films nicht gestört und doch ihren Zweck, die Lautlosigkeit zu verdecken erfüllt hat. Von diesem Standpunkt aus erschiene es sogar bedenklich, wenn – wie Giuseppe Becce berichtet – Filmregisseure einzelne Szenen um des Entfaltungsbedürfnisses der Musik willen verlängert haben.

Aber mit so unnachgiebiger Starre muß man nicht denken.

Ist es denn nötig, den an und für sich richtigen Satz, daß Film reine Augenkunst sei, auf die Spitze zu treiben? Ist es ferner überhaupt wahr, daß eine Musik, die dem Hörer nicht bewußt geworden ist keine ästhetische Wirkung gehabt habe? Das eben ist die Eigenart der Musik, daß sie nicht hindurchzugehen braucht durch die Geistesschicht, in der der Mensch das Gegenständliche bewußt erfaßt. Musik wird ja nicht gemacht für Musiker, die sie prüfend betrachten und ihre Einzelheiten ins Auge fassen, sondern für Menschen, die sich ihrem Strömen hingeben und davon tragen lassen. Dafür ist Bewußtwerden nicht nötig, und z. B. im Chaplinfilm mag die Musik die ich nicht bemerkte den Eindruck der Bilder doch verstärkt und erhöht haben.

Es ist daher übertrieben, die Filmmusik nur als Lückenbüßer zu bezeichnen. Mag sie aus Not notwendig sein, so kann doch aus der Not eine Tugend gemacht werden. Dazu gehörte allerdings, daß die Musik mit dem Film zur Einheit verschmelze, daß sie mitgehe mit der Bewegung des Bildes.

Man kann nicht sagen, daß das unmöglich sei. Daß es sehr schwierig ist, darüber muß man sich klar sein.

Bisher war die Musik die beweglichste aller Künste. Während dem Auge eine rasche Bewegung bald undeutlich wird, faßt das Ohr jedes schnell hinhuschende Tönchen auch eines prestissimo scharf auf. Das Ohr kann Mannigfaltigkeit nicht gewinnen, als durch Abwechslung in der Zeitfolge; das Auge kann im Raume über das unbeweglich ihm Standhaltende hin- und her schweifen und so die Mannigfaltigkeit des Nebeneinander auf sich wirken lassen. Daraus ergibt sich als dem Wesen der Augenkunst (Bildkunst, Baukunst, Kunstgewerbe) entsprechend: Ruhe; dem der Ohrenkunst: Bewegung. Nun ist der Film da und diese neuste Augenknnst scheint das auf den Kopf zu stellen. Darin liegt ihr unwiderstehlicher Reiz und – ihre Schwäche. Des Films Eigenart ist nicht sowohl Bewegung als vielmehr Beweglichkeit, rastloser Wechsel, Freude am steten Wechselnkönnen, Überraschung, Haschespiel mit dem Auge das besehn will und nie dazu kommt, denn alles ist immer gleich weg auf Nimmerwiedersehn. So ist der Film ästhetisch voll Widerspruch: eine Augenkunst, die eigentlich nicht augenmäßig ist.

Um so besser müßte also, so sollte man meinen, der Film mit der bisher beweglichsten der Künste, mit der Musik zusammengehn, und doch ist dem nicht so.

Denn so seltsam es scheint, diese so bewegungsvolle, bewegungsmannigfaltige, bewegungsfrohe Kunst, die Musik: wo sie sich mit Darstellung vereinigt, da hemmt sie

die Bewegung. Führt den Tristan als gesprochenes Drama auf und die der heutigen chauffierenden Jugend so lästigen fünf Stunden werden auf weniger als die Hälfte zusammenschmelzen. Das ist nicht nur bei Wagners „schwitzender" Musik so, nehmt eine Oper von Verdi oder Carmen und ihr habt das gleiche. Und von Susannchens „deutlich saget mir mein Spiegel" bis zu des Grafen Almavia „O Engel verzeihe" wäre ohne Mozarts Töne der halbe Weg.

Wie erklärt sich aber dieser merkwürdige Widerspruch:

Hören: der nur auf Bewegung eingestellte Sinn
Ohrenkunst: auf Bewegung angewiesen

und doch Ohrenkunst nicht im stande der Bewegung der Augenkunst zu folgen?

Die Antwort läßt sich nur aus tieferer Einsicht in das Wesen der Musik geben, die zu gewinnen nicht leicht sein dürfte. Wie im Meere ein leichter Wind schon die Oberfläche kräuselt, tiefere Schichten aber unberührt bleiben, so ähnlich ist es auch mit der inneren Schichtung des Menschengeistes. Augeneindrücke, die gegenständlich sein müssen, wenden sich an die bewußtseinsklare, alles Gegenständliche rasch erfassende Oberschicht des Geistes und wirken von da aus erst auf die schwer beweglichen, dem Unbewußtsein näheren Gründe, zu denen unmittelbar zu sprechen nur der Musik gegeben ist. Hierher rührt das, was man die Formgebundenheit der Musik nennt, und was keine äußeren sondern seelische Gründe hat. Hierauf beruht auch die innere Schwerbeweglichkeit der Musik bei großer äußerer Behendigkeit. Musik wenn sie rechte Musik sein soll, muß ausschwingen können und wird durch raschen Wechsel hierin gestört.

Wie kann also Filmmusik überhaupt möglich sein?

Lessing, als er von der Begleitmusik zu einem Trauerspiel spricht (Hamburgische Dramaturgie 26. Stück), sagt wörtlich: eine Symphonie (gemeint ist eine Ouvertüre, desgl. Zwischenaktsmusik), die in ihren verschiedenen Sätzen verschiedene, sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer. Das wird uns übertrieben erscheinen, und er schränkt es selbst etwas ein. Aber der Grundgedanke ist wahr, und sehr richtig ist auch der Hinweis, daß „einer der größten Vorteile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie zieht, ja vielleicht der allergrößte die Motivierung der plötzlichen Übergänge" sei. Man vergleiche das Melodram, das der junge Mozart rund zehn Jahre nach diesem Ausspruche Lessings zu einer Szene aus dem Schauspiele König Thamos geschrieben hat, oder auch das Melodram aus dem Fidelio, um zu sehen, wie das Gegenständliche der Handlung den Stimmungswechsel der Musikabschnitte eingänglich macht und wie die Musik den Eindruck der Handlung verstärkt. Aber kann das ein Vorbild für die Filmmusik sein? Insofern nicht, als zwar Wort und Gebärde verlangsamt werden, ja einhalten können, und so der Musik die notwendige Zeit zum Ausschwingen gegeben werden kann; der Film aber ruht nicht.

Bleibt man sich dieses Unterschiedes bewußt, so wird man aus den Erfahrungen, die bei der Verbindung von Musik und Bühne gemacht sind, für die Filmmusik lernen können. Diese Erfahrungen zeigen, daß für das gesungene Wortdrama (Oper, Musikdrama) zwei Möglichkeiten in der Art der Verbindung bestehen, die sich – nur ganz ungefähr – durch die Worte Rezitativ und Arie (oder Ensemblesatz) bezeichnen lassen.

Wir hatten gesehn, daß eine Dichtung durch den Schall der Worte das Ohr, durch ihre Bedeutung das – innere – Auge des Empfängers erfaßt, mithin Ohren- und Augenkunst ist. Die dramatische Dichtung im besonderen ist darüber hinaus noch insofern Augenkunst, als sie nicht nur innere Vorstellung sondern auch äußere Darstellung gibt, als sie nicht nur das innere sondern durch Szene und Gebärde auch das äußere Auge berührt. Wir hatten ferner gesehen, daß die Augeneindrücke gegenständlich sind, daß sie unmittelbar nur sprechen zu der verstandesklaren Oberschicht des Menscheninnern und erst durch den Eindruck auf diese hindurch zu den Gemütstiefen vordringen, auf welche die reine Ohrenkunst, die Musik unmittelbar wirkt. Daraus folgt eine große Verschiedenheit der Wirkung. Wer den Anfang der Don-Juan-Ouvertüre hört, und mit dieser Musik mitgeht – was am Anfang einer Ouvertüre nicht alle tun – der wird von dem Gefühl einer ernsten Erschütterung erfaßt ohne daß irgend ein Vorgang, ein Ereignis in sein Bewußtsein tritt und dieses Gefühl hervorruft. Wenn dann gegen Ende der Oper, angekündigt durch Elvira's Entsetzen und Leporellos Angst der rächende Geist aus anderen Welten in Don Juans wirbelnden Lebensstrudel gewaltig hereinbricht und dann jene Musik aus der Ouvertüre dem Ohre wiedererklingt, so gewinnt sie vom Auge her durch das schauende Miterleben des furchtbaren Vorganges erst ihre volle Erschütterungskraft. So zeigt sich, in welcher Weise Musik allein, in welcher Weise sie zusammen mit dem Drama wirkt.

Die beiden verschiedenen Eindruckswege: der unmittelbar zur Tiefe dringende der Ohrenkunst, der mittelbar über die Erfassung des Gegenständlichen dahin gelangende der Augenkunst weisen auf die Möglichkeiten hin, die der Musik in ihrer Verbindung mit dem Drama gegeben sind. Die Musik kann sich entweder mit der Grundwelle der innersten Seelenbewegung vereinigen, die von der Bühnenhandlung erzeugt wird; dann wird sie nicht jedem Oberflächenwechsel der Erscheinung zu folgen brauchen und doch zur Einheit mit der Handlung verschmelzen. Oder die Musik kann – unter Ausnutzung des von Lessing hervorgehobenen Vorteils der Motivierung der plötzlichen Übergänge durch die Verbindung mit dem Drama – der Einzelgebärde des Bühnenvorgangs sich anschließend den rascher wechselnden, der Oberfläche näheren Wellenbewegungen folgen. Es wird nicht der Anführung von Beispielen bedürfen, dies zu erläutern. Der Unterschied von Oper und Musikdrama besteht nicht so darin, daß erstere das eine, letzteres das andere Verfahren anwendet, als vielmehr darin, daß in ersterer die beiden Verfahrensarten strenger geschieden sind als in letzterem. Doch ist es die bewundernswerte Fähigkeit aller großen Bühnenkomponisten, die Vereinigung des scheinbar Widersprechenden – des Anschließens einerseits an die Grundwelle, andrerseits an die Einzelbewegung – mit höchster Wirkung zu erreichen. Aus deutscher Musik seien das erste Finale aus dem Figaro und die Todesverkündung der Walküre als Musterbeispiele höchster Vollendung angeführt.

Die beiden Wege gibt es auch für die Filmmusik: sie kann versuchen, sich jeder wechselnden Einzelbewegung anzupassen, und sie kann diese außer acht lassen und nur der Grundstimmung folgen. Große Unterschiede gegenüber der Bühnenmusik aber sind da. Sie folgen daraus, daß der Film im Unterschiede vom Bühnendrama reine Augenkunst ist. Infolge der Stummheit des Films fehlt der Filmmusik die natürliche Verbindung mit der Handlung durch das gesungene Wort. Damit fehlt ihr einerseits die

sich von selbst ergebende Einheit von Gesangsausdruck und Gebärde, andererseits die Streckungsmöglichkeit des Wortes wie der Gebärde durch den Gesang. Aber auch die dem Wellenschwunge der Musik natürliche Wiederholung des Gleichen scheint der im Wechsel des Gegenständlichen schwelgenden Augenkunst des Films nicht gegeben zu sein.

Faßt man diese Schwierigkeiten ins Auge, so wird man die ästhetische Notlüge der Kinothekenmusik verstehen und entschuldigen. Bei sinnvoller Auswahl wird zu erreichen sein, daß die Musik der jeweiligen vom Film erregten Grundstimmung wenigstens nicht widerspricht, und die einzelnen Bewegungen der Filmhandlung brauchen nicht beachtet zu werden. Wenn Mozart sagte, die Poesie müsse der Musik gehorsame Tochter sein, so wäre man umgekehrt beim Film versucht zu sagen, die Musik müsse des Films nicht nur gehorsame Tochter sondern unterwürfige Sklavin sein. Auch Sklavinnen wechseln den Herrn wie die Kinothekenmusik.

Aber es wird nach Höherem gestrebt werden müssen. Mag die Rolle der Filmmusik noch so bescheiden sein, gerade wenn sie sich bescheidet, wird sie ihren Sinn erfüllen. Nicht Sklavin sei sie, sondern Dienerin: die volle Einheit kann nur bei einer für den betreffenden Film besonders erfundenen Musik erreicht werden.

Für eine solche glauben wir durch unsere Überlegungen folgende Leitsätze gewonnen zu haben:

1. Nicht in Wettbewerb trete die Musik mit dem Film, sondern sie diene ihm. Sie beeinträchtige nicht die wesentliche Eigenart des Films als Augenkunst. Gleichsam unmerklich suche die Musik die Eindruckskraft des Films auf das Gemüt des Beschauers zu unterstützen.
2. Die Musik habe nicht den Ehrgeiz, jedem Augenblickswechsel der Filmbewegung ausdruckvoll folgen zu wollen. Im allgemeinen beobachte sie das andere Verfahren und halte sich nur an die Grundwelle der Stimmungsbewegung, die auch im Film langsam verläuft. Bei einem Film, bei dem man von Kunst sprechen kann, muß eine solche Grundwelle da sein. Sie zu erspüren ist die erste Aufgabe des Filmkomponisten. Mit leichter Hand und anspruchsloser Anmut begleite er sie.
3. Wo starke Erschütterungen, tiefgehende Stimmungsumschwünge eintreten, oder wo sonst es die schöpferische Fantasie reizt, da beschreite der Komponist den anderen Weg und hefte sich an die Einzelgebärde der Filmhandlung. Eine melodisch geschwungene Linie wird hier nicht Raum haben, da der Film nach ihr nicht gebogen werden kann; die Rhythmik wird herrschen, schließlich das Schlagzeug allein übrig bleiben.

* * *

Eine solche Filmmusik wird, auch wenn sie dem Kinobesucher nicht bewußt wird, doch nicht nur ein Lückenbüßer sein, sondern ihren ästhetischen Wert in der Erhöhung des Filmeindrucks kundtun. Sie wäre das, was dem heutigen Stande der Filmkunst entspräche.

Die Entwicklungsmöglichkeiten aber gehen nicht nur nach dem akustischen Film zu, bei dem die Gefahr der Verwischung des eigentlichen Filmcharakters nicht zu verkennen ist. Sondern die Entwicklung könnte auch nach der Richtung gehn, die Giuseppe Becce im Aprilheft des Melos andeutet, wenn er von „einer Art visueller Musik“ spricht.

Die Besonderheit der Musik ist es unter den Künsten, das Grundwesen aller Kunst, schöpferisches Schwingen der Menschenseele, am reinsten auszusprechen. Daher gewinnt die Musik – im eigenen Walten durch keine Stoffschwere gehemmt – wo sie sich mit anderen, mit dem Stoffe ringenden Künsten vereinigt, leicht die Herrschaft. So ist es bei der Oper – im Grunde auch beim Musikdrama – so ist es bei der Pantomime, beim Tanz. Vorhin sagten wir, die Musik sei es, die die Segel des Tanzes schwelle. Könnte es so nicht auch beim Film sein? Könnte er nicht zum Bildertanz werden? Das ist er heute nicht. Aber es liegt kein Grund vor, es für unmöglich zu erklären. Vielleicht kommt die Zeit, da die Musik auch die Segel des Films schwellt, das Aschenbrödel zur Prinzessin wird.

Ein junger Komponist, der auch zu gegenständlicher Gestaltung Kraft in sich fühlt, und der von der Picke auf im Filmbetrieb diente, würde es vielleicht fertig kriegen, als Filmdichter, Filmregisseur und Filmmusiker einen Film zu erfinden und auszugestalten aus schöpferischem Musikgefühl heraus.

MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

ZEITSCHAU

Eine Welle der Kulturreaktion geht durch Deutschland. In Frankfurt gibt es Stunk gegen Hasenclevers „Ehen werden im Himmel geschlossen", in Hamburg gegen die „Verbrecher" von Ferdinand Bruckner. Beide Male also in Städten, die früher auf ihren Liberalismus stolz sein konnten. Wenn sich Greifswald gegen die Dreigroschenoper wendet und sie nach der ersten Aufführung untersagt, so paßt das wenigstens zum Charakter dieser stockreaktionären Universitätsstadt.

Man wird sagen – Zufälligkeiten. Aber diese Zufälligkeiten häufen sich. Und schon sind Parteien des preußischen Landtages mit einem Antrag auf dem Plan, der nichts anderes bezweckt, als die Wiedereinführung der Theaterzensur. Muckertum und moraltriefige Philisterei machen sich in erschreckendem Maße breit. Nationalistische Radauelemente versuchen die Theater zu tyrannisieren. Während im wilhelminischen Kaiserreich Wedekinds Lulu-Tragödie unbeanstandet gegeben werden konnte, erhebt sich in der Republik dumpfige, muffige Frömmelei gegen ein harmloses Lustspiel von Hasenclever, gegen die Erneuerung des Theaters durch Werke wie die Dreigroschenoper oder Lampels „Revolte im Erziehungshaus", ohne daß sie den Mut aufbrächte, die Stücke auch beim Namen zu nennen: in der Republik, deren Verfassung ausdrücklich die Freiheit der Kunst gewährleistet. Mit Bedauern stellt man fest, daß sich unter den preußischen Antragstellern auch die deutsche Volkspartei befindet, die sonst immer für geistige Liberalität eintritt.

Die Musiker werden sagen – das geht uns ja nicht an. Aber es geht alle an. Überall stößt die muffige Reaktion gegen moderne und aktive Bewegungen vor. In

der großen geistigen Auseinandersetzung zwischen dem Heute und dem Gestern müssen alle zusammenstehen, die sich zum Jungen und Lebenskräftigen bekennen. Es darf keine Gleichgültigkeit und keine kleinlichen Parteiungen geben.

*

In diesem Zusammenhang taucht auch der Freiherr von Waltershausen in München auf. Die bajuwarischen Eigenstämmler redeten sich wieder einmal die Köpfe heiß. Im Wortschwall gegen den undeutschen Berliner Geist schwang natürlich auch die Stimme des Akademiedirektors mit. „Berlin, das man das ‚Krematorium der deutschen Kultur' nennen könne, sei wie eine Lichtreklame, der die Motten zuflögen und das sei das „Geheimnis der Abwanderung der geistigen Kräfte nach Berlin —" also spricht Waltershausen in München. Aber sein betriebsamer Ehrgeiz reißt ihn selber in den Mottenschwarm hinein, den er bekämpft. Man hört, daß er sich die Füße wund läuft, um in Berlin anzukommen, sei es auch nur gastweise. Schon sind Institutionen da, die ihm Gelegenheit geben, sich in der Reichshauptstadt als „Kulturwächter" zu betätigen.

Weil wir grade bei Berlin sind, so soll erwähnt werden, daß man sich dort nun auch dem internationalen Festspielbetrieb anschließen will. (In München und Bayreuth tut man das ja schon seit etlichen Jahren, ohne daß es, wie man sieht, der bodenständigen Mentalität geschadet hätte.) Die seit Jahren geplanten Festspiele finden dieses Frühjahr nun statt. Man rechnet natürlich vor allem auf Ausländer, und auf sie wird auch das Programm abgestellt sein. Also: repräsentative Sachen in den Opernhäusern, ein Monstrekonzert der Berliner und der Wiener Philharmoniker unter Furtwängler und als Hauptattraktion ein Gesamtgastspiel der Mailänder Scala unter Toscanini. Dagegen wurde das bereits angekündigte Gastspiel der Wiener Staatsoper in Berlin wieder abgesagt — anscheinend eine (echt wienerische) Revanche für Furtwängler. Klemperer wird um diese Zeit die Uraufführung der neuen lustigen Oper von Hindemith bringen, die nun den Titel „Neues vom Tage" führt.

Willi Schuh (Zürich)

MUSIK IN DER SCHWEIZ

Über der primären Zugehörigkeit eines Teiles der schweizerischen Musik zum deutschen, eines andern zum französischen Musikkreis war schon vor dem Kriege eine gemeinsam schweizerische Grundhaltung und auch ein Zusammengehörigkeitsgefühl trotz aller Divergenzen nicht zu übersehen. Huber und Doret prägten über die unterschiedliche kulturelle Bindung hinweg schweizerischen Charakter scharf aus. Seither haben die eigenartigen kulturellen Bedingungen der Schweiz nicht aufgehört, auch auf die Musik bestimmend einzuwirken, aber stärker als die Bindung oder Trennung von Deutsch und Welsch gewinnt in der Nachkriegszeit die zurückhaltende Abseits- und Ausschauhaltung Bedeutung für das musikalische Schaffen des Einzelnen. Vom Musikbetrieb (einstweilen noch) weniger heftig erfaßt, bleibt auch heute noch dem Schweizer Musiker eine im Vergleich mit den von Kriegs- und Nachkriegswirrnis unmittelbar Ge-

troffenen eine ruhigere, stärker auf das Einzelindividuum gestellte Entwicklung gewährt. Bildungsmöglichkeiten und Anregungen werden in Deutschland und Frankreich willig gesucht und genützt, aber die verschlossene und karge Schweizer Art bewahrt das Eigenständige und auch das Eigenwillige zäher. Darin liegt Vorzug und Gefahr. Eine Übersicht über die gegenwärtige schweizerische Musik kann, – außer bei den Jüngsten, deren Einzelbild noch nicht feststeht – nicht auf Prinzipielles allein zielen, kann bei der Vielgestaltigkeit auf engstem Raum, die für das gesamte kulturelle Leben der Schweiz charakteristisch ist, sich nicht mit der Sonderung von Gruppen und Strömungen zufrieden geben, sondern muß die einzelnen wertvollen Köpfe herauszugreifen versuchen. Eine solche Betrachtungsweise mag auch objektiv den Wirkungsgrad schweizerischer Komponisten am richtigsten darstellen.

In den beiden Schweizer Musikern von europäischem Rang werden die polaren Möglichkeiten heutiger Schweizer Musik deutlich sichtbar. Artur Honegger, von deutschschweizerischer Abstammung, in Paris lebend und dort aus der Gruppe der „Six" hervorgegangen, erreicht eine Synthese deutscher und französischer Elemente auf dem Umweg über impressionistisch durchsetzte Harmonik, über Bachsche Linearität und – entscheidend – über das Erlebnis der elementaren Rhythmik Strawinskys. Das Concertino für Klavier und Orchester gibt darüber Aufschluß. Internationale Wirkung ist dem Komponisten des „Pacific 231" sicher; wichtiger bleibt die Prägnanz und Unmittelbarkeit in seinem „König David", in „Judith" und „Antigone". Diese ausgeweiteten Bühnenmusiken sind zweckbestimmt und zweckerfüllend in höchstem Maße, bezeichnen aber auch Grenzen.

Dem internationalisierten Honegger steht als reinster Typus des Schweizer Künstlers Othmar Schoeck gegenüber. Er ist Schweizer im Sinn und Ausmaß eines Gottfried Keller, dessen Lyrik ihm neben Eichendorff und Goethe wesentliche Anregung seiner vom Worte bestimmten Kunst bedeutet. Der Innerschweizer Schoeck ist die stärkste Musikergestalt aus alemannischem Stamm. In Liedern und Liederzyklen (Elegie, Gaselen, Lebendig begraben) mehrte er das deutsche Liedgut um Unvergängliches. Schoecks Bedeutung als Lyriker ist wohl erkannt, und der Dramatiker, der mit einem Singspiel „Erwin und Elmire" begann, mit dem köstlichen „Don Ranudo" eine Charakterkomödie und „Venus" eine Konfession gab, kann nach dem in der schweizerischen Operngeschichte einzig dastehenden Erfolg der Kleist'schen „Penthesilea" (Urauff. Dresden 1927; neue Fassung: Zürich, Mai 1928) nicht mehr übersehen werden. Die Wucht der Kriegschöre, der steile Bau dieser Tragödie heben das überaus kühne, in der Spannungspotenzierung neuartige Wege der Tonalitätserweiterung gehende, in der restlosen Bindung melodramatisch gesprochenen und gesungenen Wortes das Musikdrama aus der besondern Gegebenheit dieses Textes neu verwirklichende Werk als eine entscheidende Tat in Schoecks Schaffen heraus. Stilistisch findet „Penthesilea" ihr Gegenstück im Kellerschen Zyklus „Lebendig begraben". In diesem, den Reichtum des Schoeckschen Wesens vielleicht am vielfältigsten offenbarenden Werk wird auch die Kraft der zum Symbolhaften verdichtenden Gestaltung entscheidend spürbar; die Synthese modern-expressiver Stilelemente mit romantischem Erbgut gelangt zu vollkommener Ausprägung und zu einer Eindringlichkeit, die wiederum die einsame Schönheit dieser Spätblüte der Ausdrucksmusik begreifen läßt.

In die Nähe Schoecks gehören Persönlichkeiten wie Wehrli, Schulthess und Paul Müller. Werner Wehrli, musikantisch gelöst, feiner und zugleich unmittelbarer Kammermusiker, erweist die Spannweite seiner Begabung mit dem derb-fröhlichen Einakter „Das heiße Eisen" (Hans Sachs). Frohmütiges klingt aus „Orchestervariationen" (die in diesem Winter durch die Schweizer Konzertsäle gehen), aus dem „Märchenspiegel" und aus Klavierminiaturen. Hesse-Gesänge und mehr noch ein „weltliches Requiem" (auf eigene Dichtung) bilden Gegenpole: zart und intensiv in der seelischen Atmosphäre, schließt das „Requiem" zugleich Bisheriges in kraftvoll-klarer und einheitlicher Grundhaltung ab. – Walter Schulthess wurzelt ganz in der Kammermusik. Violinsonaten und ein Concertino zeigen schon Eigenes aus Regernähe erwachsend; ein Streichquartett ist persönlichste Aussprache dieser schwerblütigen und vornehmen Natur, die im Cellokonzert und auch in den neuen Liedern nach K. Stamm zu intensivstem Ausdruck und starker Konzentration des Harmonischen vordringt. Paul Müllers „Tedeum", kann wohl als machtvoller Auftakt zu persönlicher Entwicklung gewertet werden.

Zu dieser mittleren Generation gehört auch Karl H. David, der mit der lyrischen Oper „Traumwandel" und mancherlei Orchester- und Kammermusik, darunter „Zwei Stücke für 2 Klaviere und 9 Bläser", expressive Eigenart auf der Grundlage eines bedeutenden Könnens zur Entfaltung bringt. –

Die ältere Generation besaß in Hermann Suter eine starke Persönlichkeit. In einem Violinkonzert und in Streichermusiken ein Ausdrucksmelodiker von meisterlicher Satzkunst, hat er mit seinen „Laudi" ein Chorwerk von weitreichender und wohl bleibender Geltung geschaffen. Die Dirigenten der Züricher und der Berner Sinfoniekonzerte behaupten auch als Komponisten überdurchschnittlichen Rang: Volkmar Andreae, von Strauss herkommend, sicher und daseinsfroh, gibt der C dur-Sinfonie unproblematische klare Gestalt, baut in den „Abenteuern des Casanova" eine bunte und wirkungsvolle Oper. Fritz Brun, schwerblütig, eine an Brahms gemahnende Persönlichkeit steht mit vier großlinigen Sinfonien als Eigenwilliger da.

Zu den Schweizern sind auch Friedrich Klose und Walter Courvoisier zu rechnen. Klose, als Komponist verstummt, gehört einer vergangenen Welt an, aus der seine „Ilsebill" und weniges andre achtungsgebietend in unsere Zeit hereinragt. Courvoisier bleibt als Lehrer manches jungen Schweizer Musikers mit der Heimat verknüpft, die vor allem seine „geistlichen Lieder" zu ihrem wertvollsten Besitz mitzählt, anderes aber – wie die strengen Violinsolosonaten – leider zu wenig kennt.

Die schweizerischen Tonkünstlerfeste der letzten drei Jahre stellten Jüngste in helles Licht. Conrad Beck (Paris) erscheint als der sicherste Gestalter: ein Streichquartett, die Streichersinfonie, ein Concertino für Klavier und Sonatinen für Geige und Klavier sowie für Klavier allein sind die bisherigen Etappen, die den stilistischen Abstand von den früher Genannten deutlich werden lassen. Eine Oedipus-Kantate vermag selbst in Strawinsky-Nähe zu bestehen. Bei Beck wird am stärksten der Wille zu einer „neuen Klassizität" spürbar. Lineares Gestalten überwiegt; Durchsichtigkeit und eine gewisse Nüchternheit dienen der Klarheit, die für das Satzbild bestimmend wird. Ausdruckshaftes tritt zurück ohne vergewaltigt zu werden. Honegger und Hindemith, auch Strawinsky helfen an der Bildung des Stiles mit. Musikantisches Temperament steht zurück; Bewußtheit, Können und (leidenschaftslose) Spielfreude ergeben

eine sympathische und reinliche Atmosphäre, in der sich freilich Nur-Gekonntes von Wesentlichem noch nicht immer scharf sondert. Beck ist bereits mehr als eine Hoffnung, die Geschlossenheit seiner Gestaltung findet nicht nur an schweizerischen Tonkünstlerfesten, sondern auch schon in Frankreich und Deutschland starkes Interesse. Mag Beck als der stärkste Exponent der Jungen in der Instrumentalmusik gelten, so vielleicht Willy Burkhard in der Chormusik; großes Format und unbedingte Innerlichkeit verbirgt sich zuweilen noch hinter spröder Form. In Chorstücken (u. a. die Motette „Ezzolied"), neuerdings aber auch in Orchesterwerken, erreicht strenge Polyphonie auch bemerkenswert neue harmonische Ziele. Robert Blum, der beweglichste, scheint etwas ungenierter Draufgängerei zu entwachsen: ein Stück für 9 Instrumente hat sich in Siena behauptet. – Luc Balmer schlägt in seinem Klavierkonzert am ehesten die Brücke wieder zurück zu schweizerischem Stammgut, – persönlich und eigenwillig im Ausdruck, bleibt noch das Streben nach adaequater Form spürbar. Von jüngeren Musikern, die in feinsinnig-persönlicher Weise am Ausgleich der Stilelemente arbeiten, sind noch zu nennen: W. Geiser, R. Flury, E. Kunz, W. Lang, H. Haug und E. Ermatinger.

Bei den französischen Schweizern erheben sich über den durchschnittlichen, gemäßigten Impressionismus der Maurice, Gagnebin, Dupériér u. a. Charles Chaix mit einem an Franck gemahnenden „Poëme funèbre", der subtil linear zeichnende sehr begabte Frank Martin und Fred Hay, der zwar mehr dem germanischen Kulturkreis zuzuzählen ist. Sein echt konzertantes Bratschenkonzert und der sinfonische „Dom" sichern seiner unproblematisch-frischen Begabung neuerdings Beachtung. –

Vom relativ hohen Gesamtniveau geben die schweizerischen Tonkünstlerfeste alljährlich ein gutes Bild. Daß die wenigen überragenden Erscheinungen an diesen Festkonzerten nicht entsprechend in den Vordergrund treten, kann in der demokratisch nivellierten Schweiz nicht Wunder nehmen. Dem nicht näher mit den Persönlichkeiten und Verhältnissen Vertrauten bleibt ihre Bedeutung darum leicht verborgen, zumal es dem Schweizer auch wenig gegeben ist, aus seiner persönlichen Zurückhaltung herauszutreten und sich sichtbar in den Mittelpunkt des internationalen Musikbetriebs zu stellen. –

Heinrich Strobel (Berlin)

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Die Schubertjahrhundertfeier hat auch den Zeitschriften in den letzen Monaten Stoff genug gegeben. Die produktiven Resultate sind ähnlich gering wie bei der Buchliteratur. Die unwahrscheinlichsten Kombinationen werden herangezogen, nur um dem Komplex Schubert wieder von einer neuen Seite beizukommen. Immerhin stößt man zuweilen auch auf anregende Artikel, so auf die trotz ihrer intellektuell überspitzten, bis zur Unverständlichkeit mit Fremdworten überladenen Darstellung anregenden Gedanken von Theodor Wiesengrund-Adorno (Musik) oder auf die bedeutende Studie von Hans Költsch (Auftakt), die sich in sehr persönlicher Art mit dem „Romantiker" Schubert auseinandersetzt. Auch im Ausland müht man sich ausgiebig mit Schubert ab. Ganz

originell ist die Idee des „Chesterian", über den Sinfoniker Schubert gleichzeitig zwei verschiedene Individualitäten wie Albert Roussel und Eugene Goossens arbeiten zu lassen.

Aus dem Dezemberheft der „Musik" ist ein Artikel des seit Baden-Baden bekannten Schönberg-Schülers Walter Gronostay zu erwähnen, der beachtenswerte Vorschläge zur Zentralisierung der deutschen Opernbetriebe macht. Er weist nach, daß zehn Operntheater für Deutschland genügen würden und daß ein Verzicht auf das heute übliche Repertoiretheater eine unbedingte Steigerung der künstlerischen Qualität zu Folge habe. Die Stimmen mehren sich, welche die Unhaltbarkeit des heutigen Opernbetriebes erkennen. Die Meinung setzt sich durch: so geht es nicht weiter.

Die englischen Musikzeitschriften wie Evans' „Dominant", „Chesterian" oder der auch auf andere Gebiete übergreifende „Sackbut" fallen immer wieder durch ihre Blickweite und ihre Lebendigkeit auf. Sie beschäftigen sich mit allen Fragen der europäischen Musik. Hier findet man auch eingehende Auseinandersetzungen mit den Fragen der Baden-Badener Kammermusiken. Frankreich verhält sich da viel reservierter. „Menestrel" bringt seitenlange Berichte über den Musikbetrieb für die „Fachleute", informiert dafür aber seine Leser in einer unverantwortlich oberflächlichen Weise über die deutschen Musikverhältnisse. „Revue musicale" setzt in ihrem Novemberheft vor die wissenschaftlichen Arbeiten einen Dialog: „Idées d'Arnold Schönberg sur la musique", der sich in der Hauptsache um die neuen Orchestervariationen von Schönberg dreht. Auch die „Rassegna musicale" widmet Schönberg eine kritische Studie von Guido Pannain, der sich ein paar Hefte früher klug und persönlich mit Honnegger befaßt. Bezeichnend für die Einstellung des italienischen Kritikers sind etwa folgende Zeilen über Schönbergs „Herzgewächse":

> „É un carnevale di suoni. Cacofonie di mal concepite tendenze spirituali; mistura di principi repugnanti; focolare verminoso d'una tabe roditrice. E l'Europa d'anteguerra ridotta a lo stremo".

In sehr glücklicher Weise verbindet die jetzt im zweiten Jahrgang erscheinende französische Revue „Musique" wissenschaftliche Haltung mit Aktualität. Die schon früher erwähnte Rundfrage über die „modèles" und „directions" einer Reihe von zeitgenössischen Komponisten, meist Franzosen, bringt auch jetzt nichts Wesentliches. Interessant ist die enorme Bewunderung für Bach und Mozart, in der alle Antworten übereinstimmen, und der ungeheure Respekt vor der schöpferischen Erscheinung Strawinskys – sehr im Gegensatz zu der Durchschnittsmeinung in Deutschland, wo man immer noch ein Vorrecht besitzen zu glaubt, sich an Strawinsky mehr oder weniger albern reiben zu können. Wie grundverschieden deutsche und französische Musikverhältnisse im übrigen sind, erhellt aus der Tatsache, daß die Pariser Erstaufführung der „Verkauften Braut" von Smetana im Jahr 1928 zu einer Sensation werden konnte, der alle Musikzeitschriften viele Spalten einräumen.

Die „Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt" erscheint in modernisierter Aufmachung. Im ersten Heft des neuen Jahrgangs interessiert ein Auszug aus den Erinnerungen des Schweizer Dichters Ramuz an Strawinsky. Man erfährt Einzelheiten über die Genesis der „Geschichte vom Soldaten", die „nicht aus

ästhetischen Erwägungen, sondern ganz aus Gelegenheit und Umständen entstanden" ist – nämlich als ein Theaterstück, das unter den Beschränkungen der Kriegszeit leicht aufführbar sein sollte. Strawinsky und Ramuz hatten vor, mit ihrem eigenen Thespiskarren von Stadt zu Stadt zu ziehen. Die spanische Grippe, die Revolution machten dem Plan ein Ende, bevor er durchgeführt war.

MELOSBERICHTE

Schrekers „Singender Teufel" in Berlin

Schrekers neue Oper ist der *Staatsoper Unter den Linden* gewidmet. Es konnte also kein Zweifel sein, an welcher Stelle sie uraufgeführt wird. Schreker verzichtet diesmal auf erotische Ekstasen. Er wählt einen religiös-historischen Stoff – den Kampf zwischen Christen und Heiden im frühen Mittelalter. Aber die Auseinandersetzung dieser zwei Welten hat höchstens ein historisches Interesse (das den Theaterbesucher wenig kümmert), außerdem ist sie nur ganz oberflächlich durchgeführt und mit einer verwaschenen Symbolik behängt. Es ist die alte vernebelte Gedankenwelt Schrekers – ein Jüngling, der weltbeglückenden Phantomen nachläuft, ein Mädchen, das durch unfreiwillige Entjungferung erlösender Liebestat fähig wird. Gerade hier, wo der Horizont geweitet werden soll, fällt die dramaturgische Armseligkeit, fällt der Gymnasiastendilettantismus des Textes doppelt auf. Welch grotesker Widerspruch zwischen der hochtrabenden Idee und der Plattheit der Sprache. Eine Szene ist wenigstens theaterwirksam: wenn die Heiden in die Kirche dringen, in der unter den Klängen der Riesenorgel, eben des „Singenden Teufels", das Hochamt begangen wird.

An dieser Stelle erinnert die Musik an Schrekers klangseelige frühere Klangvisionen Im übrigen bemerkt man eine deutliche Wendung des kompositorischen Stils. Schreker kennt die Tendenzen der neuen Musik. Auch er will klarer, einfacher, durchsichtiger schreiben. Die schwelende Chromatik fehlt. Reine Akkordfolgen, polyphone Stellen nehmen einen breiten Raum ein. Man wird den Willen zur Umstellung bei einem Musiker der älteren Generation gewiß anerkennen. Aber man muß auch sagen, daß die substanziellen Mängel der Musik nun noch stärker hervortreten. Kein Klanggewoge deckt die Kurzatmigkeit der dramatischen Deklamation zu. Nichts ist musikalisch gestaltet. Bröckelelei statt dramatischer Linien – wenn schon das musikdramatische Prinzip noch gelten soll. Und das Resultat: gähnende Langeweile. Aber es kam doch ein freundlicher Erfolg zustande. Die Staatsoper hat sich auch alle Mühe gegeben und unter Führung von *Kleiber* und *Hörth* hervorragende Kräfte wie *Delia Reinhardt*, *Fritz Wolff*, *Friedrich Schorr* und *Emanuel List* für eine totgeborene Ehrensache aufgeboten.

Hintereinander zwei Mißerfolge mit „repräsentativen" Werken großen Stils: Ägyptische Helena und Singender Teufel. Das sollte allmählich auch denen zu denken geben, die immer noch glauben, man könne unentwegt weiter musikdramatisieren. Kann die Krise des Operntheaters deutlicher belegt werden, als durch das völlige Versagen zweier Künstler, die vor dem Krieg führend waren? Wir brauchen eine neue Form des Opernspiels – wir brauchen neue Inhalte, die den Menschen von heute unmittelbar berühren. So sehr er sich dagegen sträubt – auch der bequeme Opernhörer ist ein Mensch dieser Zeit.

Heinrich Strobel (Berlin)

Weinbergers „Schwanda" in Breslau

Weinberger, von dem eine Anzahl Kompositionen vorliegen, ist heute zweiunddreißig Jahre. Aber er ist, trotz seiner Jugend, von den Bestrebungen eine überlebte Opernform, die der romantischen Zeit, durch eine zeitgemäße zu ersetzen, wenig berührt.

Sonst hätte er nicht nach diesem Text gegriffen, sonst hätte die Musik nicht eine Zwiespältigkeit, für die es keine Einheit gibt und die schließlich dieses (trotz allem) liebenswerte Werk in kurzer Zeit zu Grunde gehen läßt.

Schwanda ist die Verkörperung der böhmischen Musikanten, der böhmischen Musik schlechthin. In allen Fährnissen des Lebens, bei einer verzauberten Königin, wo er König werden soll, unter dem Schafott, selbst in der Hölle schützt ihn die Musik. Einem böhmischen Musikus kann nix geschehen – dies ist die Lehre dieses Volksstückes, das durch minnige Liebe und edle Räuberromantik leider einen Stich ins Banale bekommt. Dieses ist durch den Bearbeiter und Übersetzer *Max Brod* nicht immer gemildert, und wenn man Verse liest wie

> Unter den Pfeifern der Meister,
> Schwanda heißt er
> Und weckt die Lebensgeister.

so weiß man, woher der Reim weht.

Der eine Teil der Musik zieht seine Kraft aus den Rhythmen und Motiven böhmischer Volksmusik, aus deren Geist heraus vieles geschickt erfunden ist. Der Zweivierteltakt, das Polkatempo bleibt auch heute noch, von Melodie getrieben, reizvoll, wenn auch *historisch* reizvoll. Denn Opernpublikum besteht nicht aus Folkloristen, sondern aus gewöhnlichen Menschen. So wie man Biedermeier-meubles goutiert. Keine wissenschaftliche, sondern eine geschmeichlerische Galvanisierung. Aber hier bleibt der Komponist musikantisch, unbekümmert, unproblematisch, alles das nimmt man gern aus der Hand eines vortrefflichen Musikanten. Und eines Könners. Der Regerschüler läßt zum Höhepunkt der Oper eine Tripelfuge im Polkatempo werden, der Tanz der Hölle zu Schwandas Dudelsack. Hier liegt der einzige Geniezug des Werkes, hier ist die Keimzelle für weiteres Empordringen des Komponisten. Daß bei diesen im Volkston geschaffenen Weisen manches Abgegriffene unterläuft, bedauert man. Aber simpel und Volksmusik sind zweierlei. Hier wäre zu streichen.

Der andere Teil der Musik besteht aus der Opernsprache, die sich in den letzten fünfzig Jahren fast international herausgebildet hat. d'Alberts „Tiefland" etwa bezeichnet, wohin mit diesem Ausdruck gezielt ist, jene Mischung von Wagnerepigonentum, Verismo, Impressionismus, Schreker'sche Erektionsmusik usw., jeweils mit etwas individueller Sauce übergossen. Zwischen diesen hergebrachten Zeilen und den volksmäßigen gibt es keine Einheit. Hier wäre noch viel mehr zu streichen, das Werk ist ohnehin zu lang.

Die Oper wurde gut gegeben, bildmäßig *(Wildermann)* und szenisch *(Graf)* wie hier fast immer, fesselnd und schön. Die Thomas Theodor Heinesche Hölle (nebst einem Schuß Offenbach) hatte zum Ende im wilden Tanz durch eigenartige Beleuchtungseffekte etwas gruseliges – hier war ein Höhepunkt neuzeitlicher Opernregie, die, nicht zum kleinsten Teil, auch von Russen beeinflußt ist. Als Teufel war *Wilhelmi* allen Mitwirkenden um Längen voraus. Der musikalische Teil litt unter der Vorherrschaft des zu lauten (und oft lärmend instrumentierten) Orchesters. Berufsmäßige Dirigentenleute glauben oft, daß sie bei einer Aufführung die Hauptperson sind. Über die Breslauer Dirigentenfrage und allem was hiermit zusammenhängt, muß notwendig demnächst hier gesprochen werden.

Das Werk, ein Publikumswerk, hatte großen Erfolg. Doch das will nicht viel besagen; denn auch die „Ägyptische Helena" ist bis jetzt in Breslau der Erfolg der Saison. In Breslau.

Oskar Guttmann (Breslau)

Wagner-Régeny in Gera

Im *Reußischen Theater* in *Gera* debutierte der Komponist Wagner-Régeny mit zwei kleineren Opern, die als Talentprobe vielleicht relativ bedeutsam und bei ihrer inneren Zwiespältigkeit, ihrer ausschließlichen Abstellung auf das Groteske charakteristische Beiträge sind zu der Problematik eines Opernschaffens, das noch alle die – von Strawinsky, Hindemith, Weill bereits überwundenen – Verfallserscheinungen der Gattung an sich trägt.

„Moschopulos" ist eine an „Tausendundeiner Nacht" orientierte Märchenhand-

lung um den Prinzen Herbet, der vom bösen Magier Moschopulos verfolgt, vom guten Magier Mohed und seiner Tochter Myrrha gerettet wird. Kasperle tritt auf und bringt als deus ex machina die Wendung zum Guten.

Das ist als „unbelastetes Theaterspiel" gedacht. Aber es wird eine literarische Grimasse mit snobistischer Verhöhnung der Romantik, der der Komponist innerlich nur zu sehr verhaftet ist. Er zieht seine Kräfte aus der Negation. Seine spärlich fließende Musik, vorwiegend lyrisch befangen, erstrebt moderne Ausdruckswerte, aber sie ist nicht aus neuer Musikgesinnung geboren. Sie gibt sich „atonal", aber ihre Atonalität ist leere Geste, die über die Wagner-Strauß-Schrekersche Grundhaltung nicht hinwegtäuschen kann.

Dem Hang zur Groteske entspricht eine gewisse Begabung für dieses Gebiet, die sich im *„Nackten König"* (nach Andersen) oft recht witzig entfaltet. Doch sie entspringt der Zwiespältigkeit, um nicht zu sagen: Unaufrichtigkeit der Musikgesinnung. Die ätzende Schärfe verkrampfter Ironie beweist die innere Freudlosigkeit dieses Musizierens. Es ist Romantik mit negativen Vorzeichen.

Im „Nackten König" herrscht ausschließlich die Szene. Die Musik untermalt mit großem Orchester mehr oder weniger aufdringlich. Ihre gewollte Trivialität stellt sie in die Nähe der „Dreigroschenoper", deren geniale Unkompliziertheit sie jedoch durch seriöse Ambitionen und stilistische Überkompliziertheit verfälscht. Die Tonsprache weist hier noch eindeutiger auf bewährte Vorbilder. Es gibt einige reizvolle Situationen: ein burleskes Menuett der beiden Gauner, eine famose, doch bald versandende Jazz-Kopie; ein paar groteske Arien und Chorsätze entschädigen nicht für den Leerlauf der Erfindung und der formorganischen Kraft.

Der Erfolg des Stückes war ein Schauspielererfolg, der im wesentlichen von dem überragenden *Leo Barczinski* getragen wurde. Von dem Gesamtniveau der szenisch von *Hanns Schulz-Dornburg* und *O. F. Schuh*, musikalisch von *Bruno Vondenhoff* betreuten Aufführungen kann man nur mit Hochachtung sprechen. Sie waren ein schöner Beweis für die kultur- und gegenwartbewußte Arbeit der Gerarer Bühne.

Heinz Joachim (Erfurt)

NOTIZEN

PERSONALNACHRICHTEN

Clemens Krauß – Operndirektor in Wien. Nun ist auch das Wiener Rätselraten zu Ende. Es trat ein, was nach den letzten Konstellationen zu erwarten war: *Clemens Krauß,* der Intendant des *Frankfurter Opernhauses*, wurde auf *fünf Jahre* als Direktor der Wiener Staatsoper verpflichtet. Der bisherige Direktor der Staatsoper, Franz Schalk, hat sich bereit erklärt, die Geschäfte des Instituts noch bis Ende der laufenden Saison zu führen. Da Krauß seinerseits noch verschiedene Verpflichtungen, darunter eine Amerikareise im Frühjahr, zu erfüllen hat, so wird der neue Direktor der Staatsoper sein Amt am 1. Dezember 1929 antreten. – Eine Neugruppierung der großen Dirigentenstellen ist also vermieden. Aber *Frankfurt* hat dafür eine Opernkrise, die sich inzwischen durch den Rücktritt des Schauspielintendanten *Weichert* zu einer *Theaterkrise* ausgewachsen hat.

Am zweiten Weihnachtsfeiertag wurde die Theatersaison in der *Königlichen Oper* zu *Rom* und in der *Scala* zu *Mailand* eröffnet. In Mailand fiel der Eröffnungstag mit dem *30jährigen Dirigentenjubiläum Toscaninis* zusammen. Da Toscanini vor 30 Jahren bei der Eröffnung der „Scala" die „Meistersinger" dirigiert hatte, wurde auch diesmal die Saison mit den „Meistersingern" eröffnet. Toscanini wurde stürmisch gefeiert.

Edwin Fischer wurde von der Universität *Köln* zum juristischen *Ehrendoktor* ernannt.

NEUE WERKE

Hindemith hat die Komposition seiner neuen lustigen Oper *„Neues vom Tage"* soeben beendet. Die Uraufführung findet an der Berliner Staatsoper unter Klemperer zu Beginn der Berliner Festspielwochen im Mai statt. Das Opernhaus in Frankfurt sicherte sich das Recht der ersten Aufführung nach der Uraufführung in Berlin.

„Das Berliner Requiem" ist der Titel einer kleinen Kantate über Grabschriften, die *Kurt Weill* nach Texten von *Brecht* auf Bestellung des *Frankfurter Rundfunks* geschrieben hat; auch *Ernst Toch*

hat ein Werk für den Frankfurter Rundfunk geschrieben: eine „Heitere Suite“ für Orchester.

Artur Honegger schreibt zur Zeit einen *„Amphion“*, Text von *Paul Valéry*. Es wird nächsten Winter in der Opéra de Paris mit *Ida Rubinstein* in der Hauptrolle uraufgeführt.

Otto Klemperer hat Text und Musik zu einer vierteiligen Kurzoper geschrieben, deren Teile rein musikalische Titel tragen: *„Allegro und Andante, Walzer, Onestep und Andante“*.

„Die versunkene Glocke“, die neue Oper von *Ottorino Respighi*, wird demnächst auch in der Scala zu *Mailand* und im Königlichen Theater in *Rom* aufgeführt.

Am Landestheater in *Meiningen* wurde die Märchenkomödie *„Hans Dampf“* aufgeführt, zu der *Hans Uldall* eine *Begleitmusik für Schallplatten* schrieb.

Hermann Grabners Kammerkantate *„Hymnus an den Wind“* gelangt im Februar in einem Jubiläumskonzert des „Bundes für Neue Tonkunst“ in *Königsberg* unter *Scherchen* zur Uraufführung.

MUSIKFESTE

Die „Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929“ wird (wie bereits erwähnt) ausschließlich auf *Gebrauchskunst* gestellt. Man rückt damit endgültig vom rein genießerischen Konzert ab und baut die Donaueschinger Idee auf dem Weg aus, der allein in der gegenwärtigen Situation Sinn hat. Man will „die Förderung der *Laienmusik* in jeder Gestalt“. Außerdem hat man den *Deutschen Rundfunk* für die Baden-Badener Pläne interessiert. In Einvernehmen mit ihm wird zur Einsendung von musikalischen Werken aufgefordert, „die stilistisch und technisch für den *Rundfunk* besonders *geeignet* sind und bei denen die bei Übertragungen gemachten akustischen Erfahrungen zur Verwertung kommen sollen“. Für die musikalischen Hörspiele ist verlangt, daß der Inhalt dem Zuhörer restlos aus dem Gehörten klar wird. Die Verbindung von Rundfunk und Baden-Baden kann sich bei der allgemeinen Unsicherheit in radio-musikalischen Fragen und bei dem völligen Fehlen einer zweckentsprechenden Literatur als sehr fruchtbringend erweisen. Auskunft durch *Heinrich Burkard*, p. Adr. Programmrat der deutschen Rundfunkgesellschaften, *Berlin W 9*, Potsdamer Str. 4.

Das nächste *Deutsche Brahmsfest* findet vom 29. Mai bis 2. Juni in *Jena* statt. Als Orchester wirken die Berliner Philharmoniker unter *Furtwängler* mit.

Das *zweite Heinrich Schütz-Fest* der Heinrich Schütz-Gesellschaft e. V., Sitz Dresden, findet vom 15. bis 17. März 1929 in *Celle* siatt.

VERSCHIEDENES

In *Budapest* fand ein Kongreß der Internationalen Vereinigung der Komponisten und Musikverleger unter zahlreicher Beteiligung aus allen Teilen Europas statt.

Die neue Bachgesellschaft hat die *Grabstätte Johann Sebastian Bachs* in der *Johanniskirche* zu *Leipzig* unter ihren Schutz genommen. Sie wird die Instandsetzung der Bachgruft veranlassen. Mit dieser Regelung dürfte der Streit um den Verbleib der Gebeine Bachs beendet sein; es war bekanntlich der Vorschlag laut geworden, sie in die Thomaskirche zu überführen. Doch hat der Kirchenvorstand der Johanneskirche dieses Ansinnen abgelehnt.

Im *Ugrino*-Verlag erscheint zur Zeit der Doppelband II/III der *Samuel Scheidt-Gesamtausgabe*. Er enthält die vier- und fünfstimmigen Canzonen aus dem Jahre 1621.

Ein *„Handbuch des Tanzes“*, das in lexikalischer Anordnung den Tanz in allen seinen Beziehungen behandelt, wird 1929 von *Univ.-Prof. Dr. V. Junk* herausgegeben. Es ergeht an alle solistisch wirkenden Tänzer und Tänzerinnen, sofern sie den versandten Fragebogen nicht erhalten haben sollten, die Bitte, sich umgehend an den Verlag *Ernst Klett* in *Stuttgart* zu wenden.

Zur Errichtung einer *Theodor Kirchner-Sammlung* bittet *Walter Rau, Chemnitz*, Am Schillerplatz 13, um Zusendung persönlicher Erinnerungen, Briefe (Ur- und Abschrift), alter und neuer Drucksachen, sowie der Erstdrucke von Kirchners Werken. Die Sammlung soll vielleicht im Robert Schumann-Museum in Zwickau untergebracht werden.

Der über 1000 Mitglieder zählende Verband amerikanischer Gesangslehrer hat der Sängerin *Elisabeth Rethberg* in Anerkennung „der vollendetsten Stimme der Welt“ die Goldene Medaille überreicht, eine Ehrung, die bisher noch keinem Sänger zuteil wurde. – Eine echt amerikanische Idee!

AUSLAND

Frankreich:

Lucien Capet, der französische Geiger und Primarius des berühmten *Capet-Quartetts*, ist am 19. Dezember v. J in *Paris* plötzlich *gestorben*.

Otto Klemperer dirigierte kurz vor Weihnachten zum ersten Male in *Paris* und hatte mit zwei Konzerten einen bedeutenden Erfolg. Auch im Ausland tritt er für junge Musik ein und begnügt sich nicht mit den Allerwelts-Reiseprogrammen. Er brachte *Hindemiths* Konzertmusik für Blasorchester und *Kreneks* kleine Sinfonie zur Erstaufführung in Frankreich.

An der *Opéra comique* wurde *„Riquet à la Houppe“* von *Georges Hüe* zum ersten Mal aufgeführt

Für Februar ist in Paris eine Wiener Operettensaison angekündigt. Das erste Werk, das zur Aufführung gelangt, ist *Léhars „Die blaue Mazur“*.

Die *Sinfonietta* von *Goossens* wurde in *Paris, Amsterdam* und *Stockholm* mit größtem Erfolg aufgeführt.

Schweiz:

An dem im April in *Baden* (Aargau) stattfindenden schweizerischen Tonkünstlerfest kommen u. a. eine Symphonie des Berners *Willy Burkhard* sowie das Concertino von *Conrad Beck* zur Aufführung.

Werner Wehrlis Orchestervariationen und Fuge über ein lustiges Thema kamen in Aarau zur Erstaufführung. Othmar Schoeck bringt das Werk in St. Gallen, Albert Nef in Bern.

Eine Oper „Der Fächer“ (nach Goldoni) von *Ernst Kunz* wird am Züricher Stadttheater uraufgeführt werden.

Tschechoslowakei:

Nach einem Vertrag zwischen der *tschechoslowakischen Regierung* und dem deutsch-tschechischen *Mozart-Verein* wird die Villa *„Bertramka“* in *Prag* zu einem Mozart-Museum eingerichtet werden. Das neue Museum wird vornehmlich die Erinnerungen an Mozarts Aufenthalt in Prag sammeln. Das neue Mozart-Museum wird vom tschechoslowakischen Staat, dem deutsch-tschechischen Mozart-Verein und der Prager Mozart-Gemeinde instandgehalten.

NACHRICHTEN DES VERLAGES B. SCHOTT'S SÖHNE

Schott's Dom-Film (Domesticum-Film-Serie)

Durch die Übernahme des gesamten Verlages der „Film-Musik-Union G. m. b. H.“ hat der Verlag B. Schott's Söhne auch auf diesem Gebiet, dessen Entwicklung mit den Fragen der Praxis Neuer Musik so eng verknüpft ist, Interesse genommen. Der bisherige Verlag war unter Mitarbeit der allerersten Fachleute bestrebt, eine den letzten Anforderungen entsprechende gleichmäßig praktisch und künstlerisch wertvolle Literatur zu schaffen. Der Verlag wird die Sammlung unter dem Titel „Schott's Dom-Film“ mit größter Energie ausbauen und dabei lebendige Beziehung suchen zu dem gesunden und notwendigen Fortschritt.

„Das Buch vom Lied der Völker“

Ed. Schott Nr. 1391. M. 4.–

Dieser Band für Klavier, leicht spielbar mit überlegtem Text, bringt die 100 schönsten und charakteristischsten Lieder aller Völker Europas. Die Wahl hat der Herausgeber der monumentalen, nunmehr in 12 Bänden vorliegenden Sammlung „Das Lied der Völker“, Heinrich Möller aus diesem Gesamtwerk getroffen. Für den mit dem fremden Volkslied noch weniger Vertrauten, wird dieser Band eine vollständig neue Welt von unerhörtem Reichtum erschließen, dem Anderen aber eine vortreffliche Einführung in das gesamte Werk sein.

Mátyás Seiber, Schule für Jazz-Schlagzeug mit einem Anhang „Das Schlagzeug im Orchester“ von Paul Franke

Ed. Schott Nr. 2000, Preis M. 7.50, Ganzleinen M. 10.–

Mit diesem Band erscheint (im Laufe des Februar) zum ersten Mal ein Unterrichtswerk, das das kunstgerechte Jazz-Spiel theoretisch wie praktisch lehrt. Die Behandlung des Stoffes erfaßt alle erdenklichen Formen und kann als unübertrefflich bezeichnet werden. Der Verfasser ist Leiter der Jazz-Klasse des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt a. M.

„Das neue Klavierbuch“, Band III

(leicht bis mittelschwer). Ed. Schott Nr. 1402. M. 3.–

Der Inhalt dieser neuen Sammlung übertrifft wenn möglich den der bereits vorliegenden, so außerordentlich erfolgreichen Bände. Auch diesmal wurden wieder eine Reihe von Originalbeiträgen aufgenommen, die zu dem jeweils besonders Charakteristischen der betreffenden Komponisten gehören. Der Band enthält 19 leichte und mittelschwere Stücke von: Strawinsky, Hindemith, Honegger, Albeniz, Toch, Scott, Jarnach, Haas, Beck, Benjamin, Copland, Reutter, Slavenski, Tansman, Wiéner, Windsperger.

M. Crickboom, Der neue Violin-Unterricht

Teil I: Violin-Schule, Heft 1–5, Ed. Schott Nr. 1471/75, je M. 2.50

Teil II: Lieder und Stücke, Heft 1–5, Ed. Schott Nr. 1476/80, je M. 1.50

Teil III: Meister-Etüdenschule, Heft 1–12, Ed. Schott Nr. 1481/92, je M. 2.–

Teil IV: Violin-Technik, Heft 1–3, Ed. Schott Nr. 1493/95, je M. 3.–

Dieses auch in Deutschland bereits eingeführte Studienwerk hat der Verlag B. Schott's Söhne übernommen, um sich nachdrücklichst für die dem Werke gebührende Verbreitung einzusetzen. In ihm ist die ganze Tradition der Violin-Technik großer Meister, wie sie die berühmte Brüsseler Schule erzog, niedergelegt.

Josip Slavenski, Balkanophonia, Suite für Orchester, op. 10

Partitur (4°), Ed. Schott Nr. 3377, M. 40.– (gegen Revers)

Diese Suite ist das erste Orchesterwerk des durch Chor- und Kammermusik bereits bekannten südslavischen Komponisten. Die *Uraufführung* findet am 25. Januar 1929 unter *Kleiber* in *Berlin* statt.

Fortsetzung auf Seite 41

Wer interpretiert Neue Musik?

Die außerordentlich zahlreichen Einsendungen für diese Zusammenstellung zwingen den Verlag, künftig in jedem Heft immer nur einen Teil der Meldungen zu veröffentlichen. Dafür werden aber im Gegensatz zu der bisherigen Form nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes die Komponisten und Werke genannt. Der MELOSVERLAG bittet daher um entsprechende Ergänzungs-Mitteilungen.

Klavier

(Paul Aron bis Frida Kwast-Hodapp)

Paul Aron: *de Falla, Hindemith, Toch, Wiéner, Windsperger*

Claudio Arrau: *Strawinsky:* Klavierstücke

János Baranyi: *Debussy:* Préludes; *Prokofieff:* Praeludium, Marcia cinese; *Casella:* Kinderstücke; *Albeniz:* Navarra; *de Falla:* Farrucca, Feuertanz a. „Liebeszauber"; *Kodály:* Klaviermusik; *Mompou:* Kinderszenen; *Ravel:* Jeux d'eau; *Bartok:* Danza romena; *Kodaly:* Klavierstücke; *Dohnanyi:* Capriccio; *Toch, Honegger, Schulhoff*

Hellmuth Bärwald: *de Falla*

Marthe Bereiter: *Albeniz:* Seguedillas; *Bartok:* Allegro barbaro; *Kricka:* Lustige Stücke; *Petyrek:* Kinderstücke; *Toch:* Der Jongleur; *Palmgren:* Wiegenlied, Tanzhumoreske; *Ravel:* Sonatine; *Scrjabin:* Préludes et Etudes

Hans Bruch / Lene Bruch-Weiller: *Hindemith, Toch, Windsperger*

Eduard Erdmann: *Hindemith:* Aus „Reihe kleiner Stücke"; *Toch:* Klavierkonzert; *Bartok:* I. Elegie, Suite op. 14; *Szymanowski:* Masques; *Debussy:* D'un cahier d'esquisses. Fantasie für Klavier und Orchester, Préludes; *Nielsen:* Suite; *Busoni:* Fantasia contrapuntistica, Indianische Fantasie; *Schönberg:* Klavierstücke op. 11, Kleine Klavierstücke op. 19, Klavierstücke op. 23, Suite; *Berg:* Sonate op 1; *Hába:* Symphonische Phantasie für Klavier und Orchester op. 8; *Krének:* Toccata und Chaconne op. 13, Kleine Suite op. 13a, 2 Suiten op. 26, II. Sonate op. 59, Klavierkonzert; *Schnabel:* Tanzsuite, Sonate; *Tiessen:* 3 Klavierstücke; *Petyrek:* Choral, Variationen und Sonatine; *Erdmann:* Klavierstücke op 6, Klavierkonzert op. 15; *Jarnach:* Ballabile, Sarabande, Sonatine; *Scrjabin:* V. Sonate; *Vycpalek:* Cestou; *Willner:* Tanzweisen; *L. Beck:* Intermezzo und Rondo

Victor v. Frankenberg: *de Falla*

Walther Frey: *Beck, Toch*

Carl Friedberg: *Toch*

Walter Gieseking: *Albeniz:* Evocation, El Puerto, Triana, Almeria; *Braunfels:* Klavierkonzert; *Busoni:* Sonatina ad usum infantis, Sonatina in diem nativitatis 1917; *Casella:* Sonatina, Partita; *Castelnuovo-Tedesco:* Cantico, Cipressi, Alt-Wien, Neapol. Rhapsodie, Tänze d. Königs David; *Debussy:* Prél des, Pagodes, Soirée dans Grenade, Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement, Cloches a travers les feuilles, Poissons d'Or, Hommage à Haydn, l'Isle joyeuse. 2 Arabesques, Etudes, Suite bergamasque; *de Falla:* Pièces espagnoles; *Hindemith:* Suite 1922, Klaviermusik op. 37 I, Kleine Stücke op. 37 II, Klavierkonzert; *Honegger:* Concertino; *Korngold:* Märchenbilder; *Marx:* Albumblatt, Ballade, Klavierkonzert; *Poulenc:* Mouvements perpétuels; *Ravel:* Sonatine, Jeux d'Eau, Ondine, Le Gibet, Scarbo, Vallée des Cloches, Alborado del gracioso, Oiseaux tristes Une barque sur l'océan, Tombeau de Couperin; *Rosenstock:* Klavierkonzert: *Schönberg:* Stücke op 19, op. 11; *Scott:* Suite op 75, Sonate op 66. Prélude solennel, Lotusland; *Scrjabin:* Sonaten Nr. 3, 4, 5, 7, 9, Vers la flamme, Poèmes op. 32; *Strawinsky:* Sonate; *Szymanowski:* Tantris der Narr, Eine Don-Juan-Serenade; *Toch:* Klavierkonzert

Irmgard Grippain-Gorges: *de Falla, van Gilse:* Tanzskizzen (für Klavier und Orchester); *Liapounow;* Ukrainische Rhapsodie

Margarete Hagemann: *Toch:* Capriccetti op. 36.

Mark Hambourg: *Villa-Lobos:* Polichinelle; *Ravel:* Jeux d'eau; *Scott,* Lotusland; *Rutland; Chassins*

Alida Hecker: *Hindemith:* Reihe Kleiner Stücke op. 37; *Strawinsky:* Serenade, Sonate; *Bartok.* Suite, Kinderstücke, Ungar. Bauernlieder; *Honegger:* Le Cahier Romand, Sept Pièces; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *Berg:* Sonate op. 1, 2. Suite; *Schulhoff:* Ostinato, Toccata; *Casella, Toch, Sekles*

Clara Herstatt: *Benjamin:* Concertino; *Tscherepnin*

Lilly Herz: *Kodaly, Bartok*

Josef Hirt: *Hindemith*

Alfred Hoehn: *Toch*

Hermann Hoppe: *Toch*

Alice Jacob-Loewenson: *Poulenc:* Romance, Sonate, Mouvement perpetuel, Valse; *Busoni:* Sonatina ad usum Infantis; *Satie:* Enfantillages pittoresques; *Petyrek:* 11 kleine Kinderstücke; *Bartok:* Aus „Für Kinder", 10 leichte Klavierstücke; *Castelnuovo-Tedesco,* Ninna-Nanna, 3 Choräle über hebräische Molodien; *Strawinsky,* 3 Kindergeschichten; *Debussy:* Kinderwinkel; *Goossens.* Kaleidoscope; *Schulhoff:* Ostinato; *Vogel,* 3 Studien; *Casella:* 11 Kinderstücke; *Alexandrow:* 3 Préludes; *K. Wiener:* Capriccio; *Jacob Loewenson:* Die Glasfenster; *Milhaud:* Printemps; *Krein:* Prélude, Chant d'Automne; *Achron:* Birkath Schalom; *Weprik:* Volkstänze, Kaddisch

Else C. Kraus: *Hindemith:* Klavierkonzert, Klaviermusik op. 37; *Toch:* Klavierkonzert; *Schönberg:* op. 11, 19, 23, *Strawinsky:* Piano-rag-music; *Eisler:* Sonate op. 1, Klavierstücke; *Krenek:* 2 Suiten; *Haba:* Sinfonische Fantasie für Klavier und Orchester; *Butting:* Klavierstücke; *Hauer:* Klavierstücke; *Wolpe:* Sonate; *Jemnitz:* Bagatellen; *Kosa:* Bagatellen; *Tiessen:* Klavierstücke

Marianne Kuranda: *Milhaud:* Saudades do Brazil; *de Falla:* Spanischer Tanz aus „Ein kurzes Leben"; *Tansman:* Sonata rustica; *Szymanowski:* Mazurka

Rita Kurzmann: *Hindemith, Toch, Berg, Ravel, Pizetti, Kornauth, Szymanowski*

Frida Kwast-Hodapp: *Jarnach*

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt.

Fortsetzung von Seite 39

Joachim Stutschewsky, Studien zu einer neuen Spieltechnik auf dem Violoncello

Neu! *Teil II: Zur Förderung und Erhaltung der Bogentechnik, Ed. Schott Nr. 1372, M. 7.–*
Teil III: Die Kunst des Übens, Ed. Schott Nr. 1395, M. 3.–

Ein Werk von ebensogroßer Bedeutung für den angehenden Violoncellisten, für den Liebhaber, wie für den konzertierenden Violoncell-Virtuosen. Diese Studien berücksichtigen die gesamte Fingertechnik des Violoncellspiels und tragen deshalb in hohem Maße dazu bei, die Gelenkigkeit der linken Hand und die Geläufigkeit der Finger zu fördern. Besonders wichtig ist die Lösung des Problems: Das Spielen von Dreiklängen ohne Daumen und die speziellen Übungen zur Unabhängigkeit der Finger. Diese Studien stehen in keinem Gegensatz zu irgendeiner „Methode", sie ergänzen, erweitern, erleichtern vielmehr die mühselige Arbeit technischer Schulung und können ohne Rücksicht auf die individuellen Ansichten von jedem Cellospieler, vom Anfänger bis zum konzertierenden Künstler und Virtuosen mit vielem Nutzen gebraucht werden. In Verbindung des Alten mit dem Neuen liegt der Wirklichkeitswert auch für die Zukunft!

Bernhard Sekles, Vater Noah, Madrigal für Männerchor a cappella

Partitur M. 1.50, Stimmen je M. –.40

Walter Rein, 5 Männerchöre a capp.

nach Texten von Lersch, Barthel, Claudius.
Partituren M. –.80 bis 1.– Stimmen je –.20 bis –.25

J. M. Leclair, Triosonate D dur No. 8 (aus op. 2) herausgegeben von Christian Döbereiner.

Ausgabe für Violine oder Flöte, Viola da Gamba und Cembalo (Klavier). (Basso continuo-Stimme beiliegend). *Ed. Schott No. 1369, M. 5.–*
Ausgabe für Violine oder Flöte, Violoncello und Cembalo (Klavier). *Ed. Schott No. 1370, M. 2.50*

Der durch seine Einstellung zu alter Musik, speziell derjenigen des 17. Jahrhunderts, bekannte Münchner Gambenmeister Christian Döbereiner veröffentlicht hiermit eines der schönsten Stücke seines Repertoirs und ein dem Besten der klassischen Literatur ebenbürtiges Werk. Es reiht sich würdig den anderen bereits bei Schott herausgegebenen klassischen Violoncello- und Gambensonaten an.

Schott's Gitarre-Archiv. *Neu aufgenommen: Ausgabe Andrès Segovia und Ausgabe Emilio Pujol*

Seit Jahrzehnten ist das Repertoir dieser beiden spanischen Gitarremeister durch ihre Konzerte in der ganzen Welt bekannt und berühmt. Beide Künstler haben sich nunmehr entschlossen, die meistgespielten und beliebtesten Werke durch eine Herausgabe bei Schott der gitarrespielenden Welt zugänglich zu machen. Näheres ist aus dem illustrierten Kataloge „Schott's Gitarre-Archiv" ersichtlich. (Abgabe kostenlos)
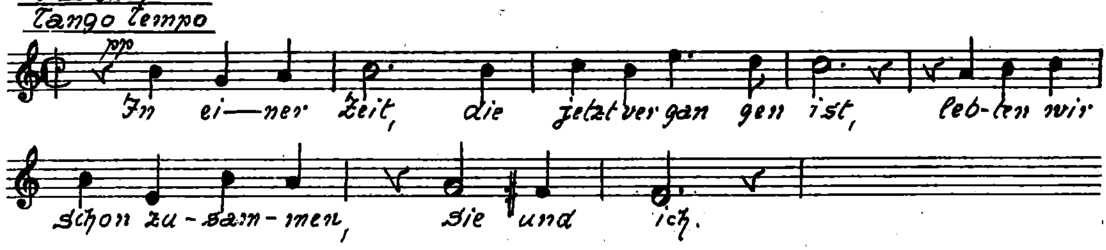


Die guten
MARMA
Saiten
BHD
®
MARMA „MAESTRO"
Römische Künstlersaite
MARMA „TEMPLON"
Solisten-Saite
MARMA „ECHT SILBER"
drahtfest, temperiert
„SILVERIN"
(SILBERSTAHL)
die bekannte Kreisler-Saite
ALLE ANDEREN SAITEN
Ueberall zu haben
MARMA-MUSIKINDUSTRIE M. B. H. / MAINZ
Fabrikation: Markneukirchen
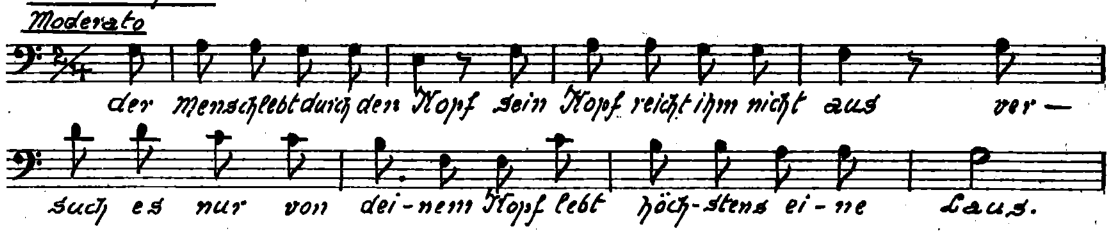
Notenbeispiele zur Meloskritik I

Brecht-Weill: Dreigroschenoper
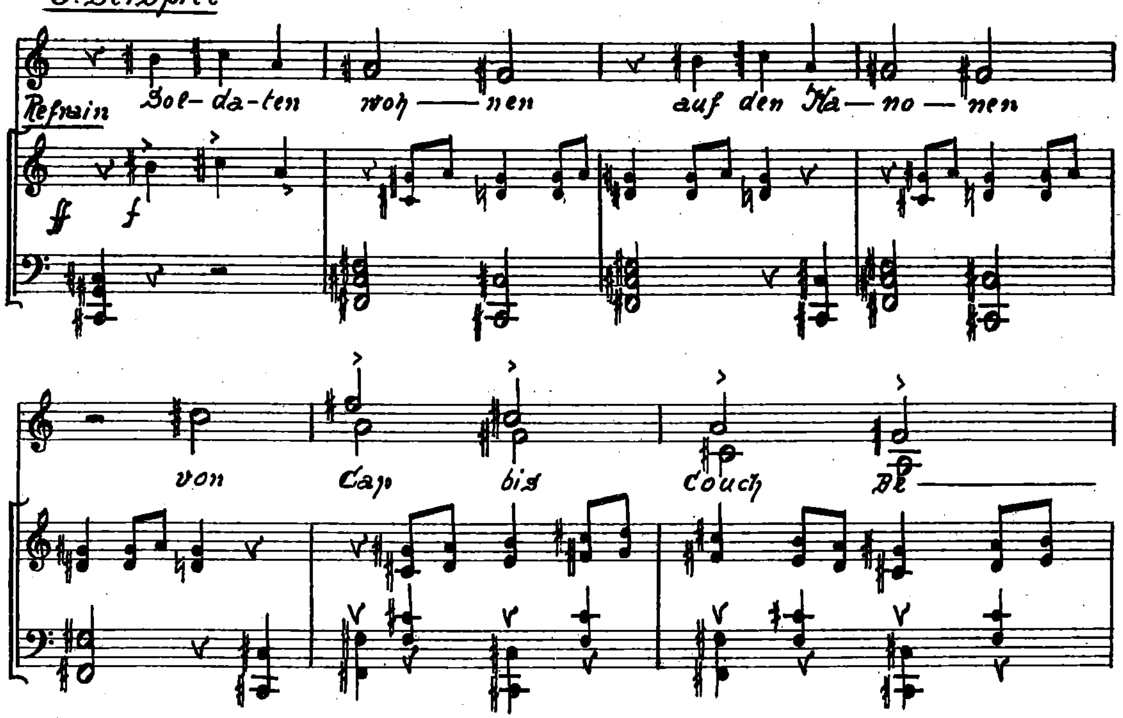
1. Beispiel
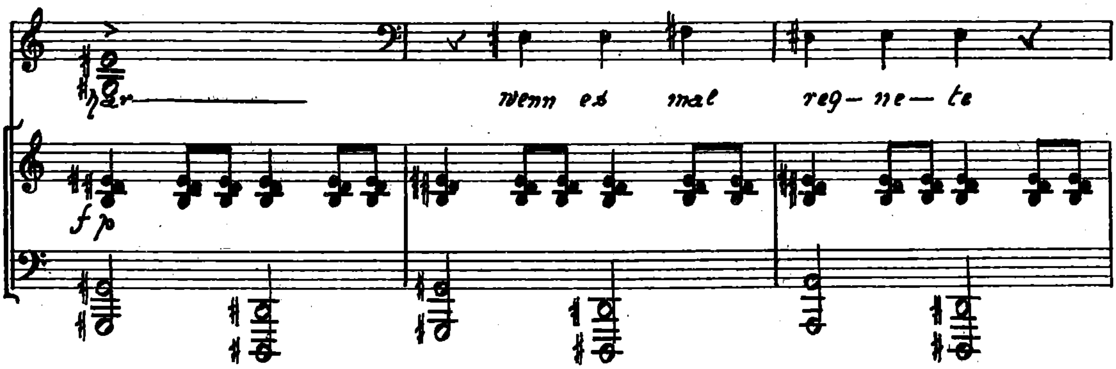


2. Beispiel

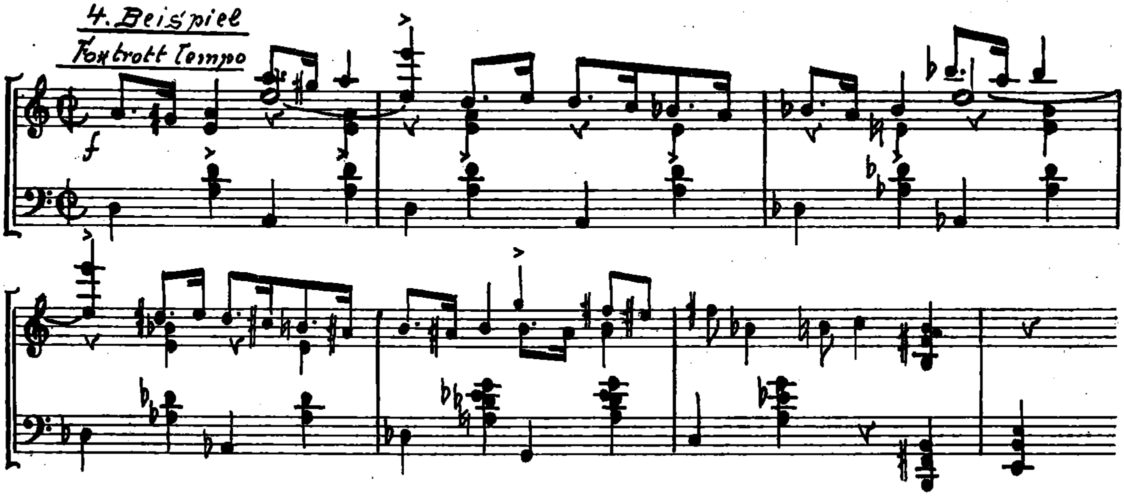


3. Beispiel





4. Beispiel
Foxtrott Tempo



MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Verantwortlich für den Teil „Musikleben“: Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

ZUM INHALT

Die soziologische Perspektive, welche in den letzten Heften immer mehr in den Vordergrund trat, steht auch diesmal im Mittelpunkt der Fragestellung. Handelte es sich vorher mehr um das Musikleben selbst, das Verhältnis von Kunstwerk und Hörer, die aus der Zeit herauswachsenden Umformungen des Musikbetriebs, so setzt die Fragestellung diesmal in der Musikerziehung an. Schule, Jugendmusik und Privatmusikunterricht sind die drei großen Komplexe, welche gerade gegenwärtig immer mehr Schnittpunkte suchen und finden. An allen diesen Stellen gab es vor einiger Zeit durchgreifende Revolutionen oder Reformen. Wenn wir heute drei Vertreter dieser einzelnen Gebiete um eine Klarstellung der Situation bitten, so gehen wir dabei von der Ansicht aus, daß trotz der Gegensätze der Entwicklungen gerade jetzt wesentliche Gemeinsamkeiten sichtbar werden. Überall ist es äußerlich ruhiger geworden, die großen Reformen beginnen sich auszuwirken; die Fragestellung liegt jetzt nicht mehr außen, sondern innen. Während es sich hier um einen Überblick handelt, der von Angehörigen dieser einzelnen Kreise gegeben wird, setzt die MELOSKRITIK, indem sie an die Fragen der Jugend- und Arbeitermusik herantritt, ihre eigene Perspektive dagegen.

Die Schriftleitung

MUSIK

Richard Münnich (Berlin)

DER STAND DER SCHULMUSIKREFORM

Über den Stand der Schulmusikreform zu schreiben, ist im gegenwärtigen Augenblicke ein ungewöhnlich geringes Vergnügen. Wir sind seit geraumer Zeit in einen Stillstand hineingeraten, der, fürchte ich, nichts weniger als schöpferische Pause ist. Ich meine nicht einen Stillstand der Ideen- und Gedankenbewegung in Sachen der Schulmusik und ihrer Reform, ich meine nicht die wohltätige und selbstverständlich notwendige Stille, in der allein die Arbeit in der Schule gedeihen kann. Das alles ist in bester Ordnung, und es wäre auch nach fünf Jahren Schulreform verfrüht, bereits sichtbare Ergebnisse der Unterrichts-Kleinarbeit im Volks- und Gesellschaftsmusizieren sehen zu wollen. Die Reform kann selbstverständlich nicht in Siebenmeilenstiefeln laufen. Aber man hat neuerdings das peinliche Gefühl, daß auch in gewöhnlichen Stiefeln nicht mehr recht weitergegangen werde. Irgendetwas versagt irgendwo . . .

Bei alledem wollen wir zuerst einmal feststellen: innerhalb des letzten Jahrzehnts ist von „oben" und „unten" für die Schulmusik unendlich viel mehr geleistet worden, als während der letzten zwei Jahrhunderte zusammengenommen. Die Schulmusiker selbst haben Außerordentliches getan. Diese zumeist aus ehemaligen Volksschullehrern bestehende Berufsgemeinschaft brachte den Willen, ihr Arbeitsgebiet lebendiger, inhaltreicher, durchgeistigter und für Jugend und Volk fruchtbarer zu gestalten, schon mit, als die amtliche Schulmusikreform einsetzen konnte. Meist unter großen, bei ihrem kärglichen Gehalte für sie schwer tragbaren wirtschaftlichen Opfern, haben diese Musiklehrer sich ein Studium ermöglicht, das in das Bestehen der staatlichen Gesanglehrerprüfung einmündete, die, wenn auch heute überholt, ein auf zuverlässiger Grundlage ruhendes, sehr ernstes Musikerkönnen voraussetzte. Im Amte stehend, haben diese Musiklehrer vielfach an ihrem Platze auch auf weitere musikalische Kreise tüchtig gewirkt, hat so mancher von ihnen, z. T. unter neuen, erheblichen wirtschaftlichen Opfern, musikalisch und pädagogisch-methodisch an sich weitergearbeitet, hat ihre Gemeinschaft in gegenseitiger Belehrung und williger (bisweilen natürlich auch widerwilliger) Annahme von Einflüssen außenstehender Fortschrittsbewegungen an der sich vorbereitenden Vertiefung, Ausdehnung und Verlebendigung ihres Aufgabenkreises mitgearbeitet. Schließlich haben die Berufsverbände von Schulmusiklehrern, ebenso wie die Volksschullehrerverbände, sogar das Beispiel nicht genug zu rühmender Entsagung gegeben, indem sie für den Nachwuchs in ihrem Amte einen neuen, über ihren eigenen hinausgehenden Studiengang forderten, der sie selbst innerhalb der Beamtenordnung nach Gehalts- und Rangklassen in eine zweite Linie unter den Musiklehrern zurückzudrängen drohte und die meisten unter ihnen in der Tat zurückgedrängt hat. Dieser von rein idealistischen Motiven getragenen Vorwärts- und Aufwärtsbewegung unter den Schulmusikern, die von der musikalischen Jugendbewegung starke, entscheidende Impulse empfing, ging,

seit – zum erstenmal in der Geschichte des preußischen Unterrichtswesens – ein Musiker im Kultusministerium die Schulmusikangelegenheiten, leider nur als Referent, zu betreuen hatte, auch eine amtliche Reformbewegung parallel, die in der ausgezeichneten Denkschrift über die Musikpflege (1923), in der Errichtung der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, der Einsetzung des künstlerischen Prüfungsamtes und des achtsemestralen Studienganges, dem ersten Schulmusikerlaß (1924), den Richtlinien für die Lehrpläne des Musikunterrichts an höheren, Mittel- und Volksschulen, der Wiedereinrichtung der Fachberatung in den höheren Schulen u. a. ihren verheißungsvollen Ausdruck fand.

Es ist also unzweifelhaft in wenigen Jahren außerordentlich vieles geschehen, – ich wiederhole und unterstreiche: mehr als ehedem in den letzten zwei Jahrhunderten. Aber leider kommt es nicht darauf an, ob und wieviel in neuester Zeit mehr geleistet worden ist als früher. Es kommt vielmehr darauf an, ob erstens diese Maßregeln ausreichen, die von der Unterrichtsverwaltung vor fünf Jahren eingeleitete Schulmusikreform durchzuführen, und es kommt zweitens darauf an, ob unsere, wie die ministerielle Denkschrift von 1923 überzeugend nachgewiesen hat, bedrohte Volksmusikkultur mit diesen Maßregeln bereits gesichert ist.

Leider kann keine noch so gerechte und dankbare Würdigung des von der Regierung Geleisteten darüber hinwegtäuschen, daß weder das eine noch das andere erreicht ist.

Die Volks- und Mittelschulen haben durch ihre Richtlinien von 1925 bezw. 1927 zwar sehr gute Lehrpläne, aber sie haben noch nicht auch Lehrer erhalten, die damit arbeiten können. War schon früher die musikalische Ausbildung auf den Lehrerseminaren nicht imstande, den Bedarf an geeigneten Musiklehrern für die Gesamtheit der Volksschulen zu decken, so wird man von den pädagogischen Akademieen hierin schwerlich Überlegenheit erwarten können; denn die Studierenden gehören diesen Akademieen ja nur 2 Jahre hindurch an, während ehedem Präparandenanstalt und Lehrerseminar in viel längerer Jahresreihe auf die späteren musikalischen Anforderungen an den werdenden Lehrer Bedacht nehmen konnten. Bei der augenblicklichen Lage der Dinge ist an eine Verwirklichung der Musikreform in der Volksschule also nicht zu denken, weil es an musikalisch hinreichend vorgebildeten Lehrern fehlt und einstweilen nicht abzusehen ist, woher sie kommen sollten.

In den Mittelschulen steht es aus gleichen Gründen nicht anders. Natürlich gibt es, wie bisweilen an Volksschulen, auch an Mittelschulen zum Teil ausgezeichnete Lehrer der Musik. Meistens werden es solche sein, die durch die alte Gesanglehrerprüfung hindurchgegangen und von der Volksschule an die Mittelschule gelangt sind. Es liegt auf der Hand, daß diese Musiklehrer zur höheren Schule hinstreben, möglichst schnell zu ihr übergehen und, wenn sie dies erreichen, für die Durchführung der Musikreform in der Mittelschule sehr wenig zu bedeuten haben. Der Durchschnitt der an diesen Schulen Musikunterricht erteilenden Lehrer ist nach wie vor ohne musikalische Sonderausbildung und daher ganz ungeeignet, für die Verwirklichung der Reform Aussichten, geschweige denn Gewähr zu bieten.

An den höheren Schulen haben wir wenigstens überwiegend staatlich geprüfte oder durch das alte Institut für Kirchenmusik ausgebildete Musiklehrer, und seit 1924 sind in jedem Jahre Anwärter, die die neue künstlerische Prüfung abgelegt haben, hin-

zugekommen. Die Lehrerfrage scheint also hier gelöst. Freilich: scheint. Denn nachdem erst seit 1924 die künstlerische Prüfung besteht, deren erfolgreiche Absolvierung den Kandidaten die Lehrbefähigung in mindestens zwei musikalischen Hauptfächern, meist Gesang und Klavier, sowie in einem musikalischen Nebenfach, etwa Violine, gab, fordert seit Herbst v. J. ein neuer Ministerial-Erlaß, daß die Absolventen der künstlerischen Prüfung auch ein wissenschaftliches oder technisches Nebenfach haben. Dieser Erlaß hat mit Recht große Beunruhigung und großen Widerspruch hervorgerufen. Denn er bedeutet, daß die Studierenden von nun an entweder ungebührlich überlastet sein werden, oder daß die Prüfungsanforderungen auf künstlerischem Gebiete herabgesetzt werden müssen. Es gehört wenig Phantasie dazu, sich zu sagen, daß praktisch auf die Dauer nur die zweite Möglichkeit in Frage kommt. Während die Reichsschulkonferenz von 1920 größtes Gewicht darauf legte, den Künstler in die Schule hineinzubekommen, wird also die preußische Unterrichtsverwaltung demnächst die künstlerische Ausbildung der Schulmusiker wieder zurückschrauben. Wir haben hier ein deutliches Symptom dafür, daß die von der preußischen Regierung in Angriff genommene Schulmusikreform bereits nach fünf Jahren von einer rückläufigen Bewegung durchkreuzt wird. Das Allerärgste dabei ist aber, daß der Ministerialerlaß vom 27. August 1928 die Forderung des wissenschaftlichen oder technischen Nebenfaches damit begründet, daß viele ausschließliche Musiklehrer in Bälde nicht mehr würden angestellt werden können, weil zahlreiche Anstalten weniger Musikstunden haben, als ein angestellter Musiklehrer zu geben verpflichtet ist. Der Erlaß spricht damit aus, daß die Unterrichtsverwaltung die durch ihre eigenen Richtlinien für den Musikunterricht notwendig gewordenen Stundenzahlerhöhungen ablehnt. Die Unterrichtsverwaltung will also die geradezu grotesken Zustände, die durch unerträgliche Klassenkombinationen im Musikunterrichte vieler Anstalten entstanden sind, verewigen. Sie will, daß auch fernerhin unter Umständen über 100 Schüler mehrerer Jahrgänge in einer Musikstunde vereinigt werden, oder daß die Schüler, soweit sie nicht dem Chore angehören, wieder wie ehedem vom Musikunterrichte ausgeschlossen werden. Das bedeutet für zahlreiche höhere Schulen den Abbau der Schulmusikreform. Wären nicht die meisten unserer größeren Städte von je her über die von den amtlichen Stundentafeln vorgeschriebene Musikstundenzahl aus besserer Erkenntnis hinausgegangen, so stände die ganze Schulmusikreform in Preußen bis heute lediglich auf dem Papier; den Stadtverwaltungen haben wir es zu danken, daß es nicht überall so schlimm geworden ist wie an allen oder fast allen unmittelbar staatlichen höheren Schulen. Immer wieder aber muß betont werden: andere Länder des Reichs haben ihre höheren Schulen mit Musikstunden besser ausgestaltet als Preußen, das die Schulmusikreform in Deutschland eingeleitet hat. Was in Sachsen und Oldenburg, in Hamburg und Thüringen möglich ist, kann in Preußen nicht unmöglich sein. Hat die preußische Unterrichtsverwaltung die Schulmusikreform als Ziel gewollt, so muß sie auch die Mittel wollen; die Möglichkeit dazu ist von den anderen Ländern durch die Tat bewiesen worden.

Als im Oktober 1924 der Deutsche Neuphilologenverband in Berlin tagte, sprach der damalige Reichsminister des Innern in seiner Begrüßungsrede sein Bedauern aus, daß ihm „die Schule nicht eine bessere Kenntnis der neueren Sprachen mitgegeben“

habe und er „später im Ausland den Mangel in der Beherrschung moderner Sprachen“ ausgleichen mußte. Das ist das vor Neuphilologen in feierlicher Stunde offen ausgesprochene Ergebnis unseres vielstündigen Fremdsprachunterrichtes! Jedermann weiß, wie recht dieser Minister hatte! Man gebe uns nur einen Bruchteil der nutzlos vergeudeten Neuphilologenstunden und wir werden die Schulmusikreform in wenigen Jahren flüssig machen.

Was wir brauchen, ist eine Gemeinschaft aller derjenigen, die, sachlich auf dem Boden des Schulmusikreform-Programmes der preußischen Unterrichtsverwaltung stehend, bereit sind, zur Erreichung des Reformzieles auch die Mittel dazu zu erkämpfen. Diese Mittel sind in erster Linie: die Gewährung mindestens je eine Wochenstunde Musikunterrichts für jede Einzelklasse von Quarta aufwärts neben den Übungsstunden des Chores und der Instrumentalabteilung, Herstellung einer organischen Verbindung zwischen Schulmusik- und häuslichem Instrumentalunterricht, Einrichtung staatlicher Seminare zur Ausbildung von Musiklehrern für Volks- und Mittelschulen und Ausbau der Fachberatung für den Musikunterricht unter Ausdehnung auf alle Schularten. Wer diese Mittel nicht will, der sage wenigstens nicht, daß er das Ziel wolle! Ohne sie wird die Schulmusikreform sich nicht sichern lassen, ohne sie wird der Musikunterricht in der Schule die in ihm liegenden Vorbedingungen einer musikalischen Volkskultur nicht zu erfüllen vermögen. Die in der Denkschrift von 1923 zum Programm der preußischen Regierung erhobene Reform der Musikpflege in Schule und Volk soll Tat werden und nicht zu einer schönen Geste herabsinken!

Ekkehart Pfannenstiel (Berlin)

JUGENDMUSIK

1.

Der Begriff Jugendmusik ist neueren Datums. Seine Parallelprägungen wie Jugendkultur u. a. erweisen wie er, daß die Jugend selbst von ihrem Vorrecht: unbestimmtverschwommenem, romantischem Schweifen, sich entfernt und zu festen, bekenntnisartigen Grundhaltungen durchgekämpft hat. Sie zeigen aber darüber hinaus in der Erhärtung einprägsamer Wortformulierungen die Bestimmtheit, mit der die Jugend die ihr gemäße Haltung abzugrenzen wünscht gegenüber der Umwelt, gegenüber bestehenden und überkommenen Gesellschaftsformen, gegenüber Alterserscheinungen ebenso wie gegenüber maßgebenden Bewährheiten.

Die den Wortprägungen zugrunde liegenden Zeiterscheinungen sind Vorhandenheiten, um die die Jugend selbst ihren Kampf geführt hat und führt und die mit ihrer eigenen Festigung, mit dem Reiferwerden der Jugend und mit dem Sichtbarwerden ihrer Lebensreformen Kulturfaktoren werden, die in die Gesamtrechnung der Kulturbilanz eingesetzt werden müssen und als solche von Vertretern gegensätzlichster Erscheinungen heute eindeutig bereits eingesetzt werden, sei es, daß sich gegen sie als Faktor ein Kampf entwickelt, sei es, daß man willens wird, sie als positive Werte in die gesamte Kulturlage einzuordnen.

Jugendmusik ist nicht so sehr eine stofflich gemeinte Musik für die Jugend, als viel eher weiter gefaßt Musik der Jugend, Musik in dem weiten Sinne einer sich aktiv äußernden Lebensregung, eines Umgangs mit Musik, eines Tönendseins von Menschengemeinschaften und Individuen. Auch hier zeigt sich eine Parallelerscheinung: die Musik des Kindes, die man heute für den Aufbau einer neuen Schulmusik zu entdecken beginnt, eine Entdeckung, die von dem Klingen im Kinde ausgeht und die folgerichtig von der klingenden Kinderwelt her, in der es auf eine eigene Art singt und tönt, zu einer formenden Eigenmusik des Kindes und der Schule zu kommen bemüht ist.

Während die Musik des Kindes als die eines jungen Sprößlings der Hut des pflegsam sorgenden Erwachsenen in die Hand gelegt ist, weshalb er sie unbedachtsam, wie es die alte Schule tat, unterjochen und zerdrücken kann, während also eigentliche Kindermusik in ihrem Gedeihen abhängig ist vom Grad der Pflege durch den Erzieher, zeigt sich das Wesen der Jugendmusik entsprechend der Alterslage als expansiv, als selbständig, ja als eigenwillig. Erfährt die Eigenmusik des Kindes eine Unterdrückung, so ist das Kind von seiner eigenen Kraft abgedrängt, sucht sich anderweitig Ventile für sein Fortkommen und ist für eine ihm gültige und ihm auch späterhin gültige Musik verloren. Die heranwachsende Jugend dagegen bricht sich Bahn und schafft sich ihre Musik, erstarkt in ihrem Selbstbewußtsein. Die so auf eigenem Boden erwachsene Musik und Musikpflege, das von Musik getragene Verhalten, zeigen sich als diejenige Zeiterscheinung, die aus dem Munde der Jugend selbst den Eigenbegriff „Jugendmusik" gefunden hat.

In diesem Eigenleben ist Musik keine Übung in technisch-fachlichen Grenzen. Das Technisch-Fachliche, selbst im weitesten Sinne gefaßt, liegt auf einer so anderen Ebene, daß sich zunächst zwischen den zwei Ebenen, der Musik als Fach und der Musik der Jugend, keine Schnittflächen zeigen. Ästhetische Gesichtspunkte, kunstformale Wertungen liegen der Eigenmusik dieser Jugend an sich ebenso fern, wie Steigerungen des Könnens lediglich um der Leistung willen.

Und doch ist das Verhältnis der Jugend zur Musik ein substanziell verbundenes. Musik ist dieser Jugend daher auch nicht Erholung und nicht Erlösung, sie wird ihr Symbol für ihre Gemeinschaftsformen, sie wird ihr Sprache ihres Wesens, Austausch untereinander; sie wird ihr Gegenwart, zu der sie sich bekennt, nicht bekennt als einem begrenzten Fach, sondern bekennt als einem Wahrzeichen ihrer geistigen Wirklichkeit. Der Verkehr mit der Musik ist ihr ein tätiges Formen ihrer eigenen Würde, der Umgang mit den Tönen ein Ringen um ihre eigene Gegenwart, weshalb Musikpflege hier vom freudig-vitalen Gebrauch in heiteren, geselligen Singstunden bis hin zu kultischer Handlung alle Grade eines um sich selbst kämpfenden Lebens durchmessen kann.

Jugendmusik ist daher ganz undenkbar als eine Erscheinung an sich. Sie ist auch rein von der musikalischen Seite als Sache wesenhaft nicht zu fassen. Sie erweist sich als eine soziologische Erscheinung, als eine Ausformung wirkender Innenkräfte, die ebenso gern und ebenso oft in anderen, stofflich mit Musik nicht susammenhängenden werktätigen Handlungen ihre Form suchen. Wenn nach einem Wort von Fritz Jöde die Sehnsucht dieser Jugend die ist, sich selbst in ihrem Singen zu begreifen, wenn, mit andern Worten, Singen hörbar klingendwerdende Wirklichkeit der eigenen Substanz ist, so erweist sich als die Grundhaltung dieser Jugend der Wille, um sich selbst zu wissen, über sich selbst als Erscheinung

eine Klarheit zu gewinnen, aber es erweist sich zugleich, daß dieser Wille um ein Wissen nicht auf spekulativen Wegen und wiederum nicht als Selbstzweck die Jugend treibt. Das Sich-Bekennen und das Sich-Klären erscheint hier als eine Projektion der Innenkräfte in Werktätigkeit, und in eine Werktätigkeit, die formt, die aber wiederum nicht den Einzelnen abgrenzend gegen den Zweiten hin als Individuum formt, sondern die als Allgemeingültigkeit die Kraft hat, als Tun die Einzelwillen zu einer Unteilbarkeit, der Gemeinschaft, zusammenzukitten.

Zeigen sich demnach hier religiöse und soziologische Hintergründe, so nimmt es auch nicht mehr Wunder, daß die gleiche Jugend mit freudigem Willen auch jede andere Werktätigkeit sucht, die in der gleichen Weise formend wirkt. Wennschon demnach der Jugend die Musik eine liebvertraute, weil besonders intensive Sprache geworden ist, so bedient sich doch die gleiche Jugend auch anderer Sprechorgane: in der kirchlichen Erneuerungsbewegung, in Tanz und Laienspiel, bei der Suche nach Bundes- und Schulgemeinschaften, die in die Nähe des Staatsgedankens treiben. Die Erneuerungsbewegungen der Gegenwart auf allen Einzelgebieten der Kultur erweisen sich eben genau so wenig als fachlich begrenzte und begrenzbare Bemühungen wie die Jugendmusik, ja sie erscheinen nicht einmal als die Bemühungen anderer Menschen und anderer Menschenkreise, sondern eine Bewegung spiegelt sich in der andern, weil alle aus dem Grundtrieb der gestaltsuchenden Jugend zum Wachstum gekommen sind.

Jugendmusik, so sehr sie in der Intensivierung ihrer musizierenden Werktätigkeit den Kräften der Musik nachgeht, enthüllt sich bei tieferer Schau demnach weniger als eine Frage der Musik im engeren Sinne. In ihrem Ursprung ist sie eine Bewegung, eine zwar den Kräften der Töne zugewandte, aber sie würde als Bewegung ihre Vergangenheiten leugnen, ihre Gegenwart entkräften, ihre Zukünfte vermauern, wenn sie den Tatbestand aus ihrem höheren Bewußtsein verlöre, daß sie, wie andere Bewegungsformen der Zeit, eine allgemein gültige, allgemein menschliche, allgemein gemeinschaftsfördernde Bewegung der Jugend ist. Nur in der Erhaltung dieser Beweglichkeit, die sie vor einer Erstarrung in einer begreifbaren schlagwortartigen Formulierung schützt, sieht sie die Erhaltung ihrer Substanz.

2.

Es liegt auf der Hand, daß die Jugendmusik, seit sie sich als Bewegung ihrer selbst zum ersten Male bewußt wurde, bis auf den heutigen Tag noch nicht zu derjenigen Form gekommen ist, die sie selbst als eine fertige Gestalt bezeichnen könnte. Als Bewegung im weitesten Sinne, d. h. als ein biologischer Prozeß, würde jede Versteinerung ihrer Formen ihren Stillstand und ihr Ende bedeuten. Die Frage, wohin sie treibt, ist der Bewegung immer wieder ihre eigene Daseinsfrage.

Es ist zu Erhärtungen der Formen gekommen, es haben sich Jugendformen herauskristallisiert, die in sich selbst ihre Schönheit haben, die aber auch in sich selbst zum Stillstand gekommen sind. Indem der Wille um die eigene Würde Zentraltriebkraft allen Tuns war, stieg die Gefahr empor, aus der Sorge um die eigene Würde zu einer egozentrischen Sicht zu kommen und bestenfalls zu einer Konsequenz um jeden Preis, schlimmerenfalls zu einer Missachtung bestehender außerhalb ihrer selbst befindlicher Gesellschaftsformen. Mancherorts ist versäumt worden, den Austausch der Kräfte mit anderen Formungen und anderen Bemühungen zu schaffen, und da nur im gegenseitigen

Geben und Nehmen Bewegung sich erhalten kann, so mußten zwangsläufig Stagnierungen und Verkapselungen eintreten, ja sie sind kurzsichtig gewollt worden. Diese Inzucht droht die Jugendmusik zu isolieren; durch sie droht das Unfruchtbarwerden der Jugendmusik für ihre eigene Entwicklung und für den Austausch mit der Umwelt.

Aber die Jugendmusik wird reifer und wächst heran; sie weitet sich zur Volksmusik. Wie aus der einen Gegenwart, der Musik des Kindes, biologisch sich eines Tages die neue, andere Gegenwart der Jugendmusik entfaltet, so erblüht aus ihr gesetzmäßig eines Tages die Eigenmusik des reifen Volkes. Dessen ist sich die Jugendmusik bewußt geworden und hat ihren Willen zur Volksmusik liebevoll sich zu pflegen bemüht. Damit aber schafft sie von sich aus Begegnungen mit bestehenden Gesellschaftsformen.

Diese Begegnungen sind, von der Jugendmusik her gesehen, demnach nicht passiver Art. Hätte die Jugendmusik eigenwillig auf ihre Form getrotzt, so wäre die Begegnung eine passive geworden. Sie wäre erfolgt, so oder so. Die Vertreter anderer Formen hätten entweder die isolierte Jugendmusik als Eigenbrötelei beiseite stehen lassen, sich mit ihr als solcher auseinandergesetzt und sie als Sondererscheinung in die gesamten Gesellschaftsformen eingeordnet, oder sie hätten sie als lästige Erscheinung zu bekämpfen begonnen. In jedem Falle wäre die Begegnung von Seiten der Jugendmusik her eine passive gewesen, und in der Tat sind der Jugendmusik Anfechtungen nicht erspart geblieben. Aber sie hat sich auch selbst darum bemüht, sich produktiv mit den Gegebenheiten und Gewordenheiten auseinanderzusetzen. Indem sie so zur Aktivierung überging, stand sie vor der Entscheidung, die eigenen Formen den fremden aufzuprägen oder auf die eigenen mehr oder weniger Verzicht zu leisten, um die Begegnung mit den anderen möglich zu machen. In ihrem Kampfe um die eigene Idee hat die Jugendmusik aber soviel Reife erlangt, aus der Tatsache der eigenen Gewordenheiten Ehrfurcht zu gewinnen vor jeder auch noch so fremdartigen anderen Gewordenheit. Diese Ehrfurcht gab die Veranlassung, die Aktivierung nicht polemisch zu vollziehen, sondern eine stille, liebevolle Auseinandersetzung zu beginnen, die auf die Eigenart anderer Formen mit Ehrfurcht eingeht und sie zunächst einmal bejaht, auch da, wo die eigene Form konträr ist. Eine solche Haltung vermochte manches Mißtrauen zu beseitigen und auch von der anderen Seite her den Willen zu produktiver Auseinandersetzung zu stärken.

Unter einem anderen Winkel gesehen, könnte dieser Aktivierungsprozeß, der die anderen Formen bejaht, als eine Krise der Jugendmusik gesehen werden. Die Jugendmusik selbst sieht sie nicht als Krise, sondern als Kampf und Aufgabe und somit als den konsequenten Weitergang des eigenen Wachstumsprozesses. Die vorhandenen Kräfte schwingen jetzt weiter über die eigene Grenze hinaus, erfassen Menschen und Kreise, und je bescheidener die eigenen Gewordenheiten auftreten, je ehrfurchtssuchender sie sich vor den anderen beugen, um so stiller werden die eigenen Kräfte auch in dem fremden Bereich wirksam. Eine Krise kann das nicht genannt werden, geschweige denn ein Verrat an der eigenen Sache. Noch weniger ist es eine Anmaßung, die nach eigenem Denken und gar eigenem Dünkel reformieren will; denn zu ihrem Glück darf die Jugendmusik auf dem Wege zum aktiven Verkehr mit der Umwelt immer wieder die Beobachtung machen, daß Jugendmusik und Jugendbewegung in ihrer Wurzel keine Pachtungen bestimmten Alters und bestimmter Kreise sind, sondern daß in unserer Zeit sich etwas bewegt, was uns alle an eine Wende führt, ob jugendbewegt oder nicht, ob

durch Musik oder anderswie. Irgendeine Sehnsucht ruht in allen Gesellschaftsformen der Gegenwart, eine nach der anderen beginnt sich selbst in Bewegung zu setzen, und die Jugendmusik darf in ihrem aktiven Wirken, das sich in erster Linie um ein singendes Volk müht, des Glückes teilhaftig werden, daß die Gegenwart der eigenen Singfreude mehr und mehr auch die Gegenwart weiter und weitester Kreise wird. Die Idee der Jugendmusik, im eigenen Tönen sich selbst zu begreifen und die eigene Gegenwart hörbar fassen zu dürfen, erfährt eine Weitung. Indem die Jugendmusik als Jugendmusik in ihrer letzten Ausformung sich selbst aufgibt, vollzieht sie den Wandel zur Volksmusik.

So ist es zu verstehen, daß die Jugendmusik heute enge und engste Bindung hat zu Kirche und Staat, zu Bünden und Gesellschaften und zur Schule in jeder nur möglichen Form. Nur so versteht sich auch die Tatsache, daß Jugendmusik und Kunstmusik sich beginnen die Hand zu reichen und auf den vielfältigsten Wegen gemeinsam auf die Suche nach neuen Musizierformen und nach neuer Musik gehen.

3.

Dabei sieht die Jugendmusik immer wieder mit besonderer Behutsamkeit auf die Wahrung ihrer Idee. So sehr sie bejaht, was auch außerhalb ihrer eigenen Kreise liegt, so wenig sie irgendwelchen Ehrgeiz hat, Kreise „für sich" zu gewinnen, und so sehr sie darum bemüht ist, im Singen allen Arten von Gesellschaftsformen auf deren Art und deren Wegen zu deren eigenen Wirklichkeiten mitzuhelfen, so kann sie nicht darauf verzichten, in sich selbst und an sich selbst immer wieder zu erstarken, stets als Reaktionsbewegung gegen die Aktivierung von Zeit zu Zeit sich in ihre eigene Ruhe zurückzuziehen, um dort die eigene Kraft zu nähren, aus der eigenen Wurzel neuen Auftrieb zu ziehen; denn hier ist ihre Heimat.

Dieser Wille zur eigenen Ruhe und zu eigenen, immer neuen Formen ist keine Verkapselung und keine Inzucht; denn es besteht ein Ausgleich durch den Umgang mit den Außenkreisen. Hier herrscht die Nötigung, daß Gleichgesinnte beieinander sind, durch das Zusammenkommen die Gleichgesinntheit bekennen und durch gemeinsames Wirken unermüdlich dem Lebensprozeß die für die Jugend selbst gültigen Formen abzulauschen. „Wohin es geht, wer weiß es?" Hier hat das Sich-Zusammenfinden freundschaftlich Gesonnener zu manchen neuen Formen geführt, zu Freundeskreisen eigener Prägung, zu Gemeinschaftsgruppen mit werktätigen Zielen, zu Bünden und zu neuen Schulformen. Hier, in der Stille, beginnt in engsten Kreisen stets von neuem ein Ringen um kristallklare Formung der eigentlich treibenden Idee. Für die Freunde, die den Kreis der Jugendmusik schließen, geht es nicht an, daß sie miteinander nicht mehr tätig sein sollten. Sie werden immer wieder Mensch zu Mensch um Formen ringen, unbekümmert um Zweckmäßigkeiten für andere, immer wieder besorgt um ihre eigene Gegenwart, ohne die sie sich selbst nun einmal nicht mehr denken können. Wenn hier manche neue Gemeinschaftsform, manche Schulform, manche Form des Festes unter den Händen der gestaltenden Freunde geworden oder im Werden ist, so mag der Außenstehende hier Liebhaberei sehen: für die Beteiligten ist es Angelegenheit der eigenen Würde, Beugung unter das eigene Gesetz.

Der Stand der heutigen Jugendmusik kann zusammenfassend auf die folgende Weise charakterisiert werden: Jugendmusik ist keine Sache einer Kaste, sie ist allgemein gefaßt

eigenständige Musik der Jugend. Jugendmusik sieht andererseits keine Grenze nach außen hin. Sie kann daher nicht sein, ohne zugleich im Austausch zu stehen mit jeder Art von Volksmusik, mit jeder Art bestehender Gemeinschaftsformen. Sie ist in sich selbst nach wie vor Bewegung und sucht auch weiterhin eigenständige Formen, von denen sie nicht lassen will und nicht lassen kann.

Marie-Therese Schmücker (Berlin)

DIE LAGE IM PRIVATMUSIKUNTERRICHT

Es besteht kein Zweifel mehr, daß die junge Musik unserer Zeit die schwerste Krise im Kampf um ihre Geltung beim Publikum überwunden hat. Die vor einigen Jahren noch üblichen Pfeifkonzerte und Diskussionen beim Erklingen moderner Werke haben aufgehört. Ein erzogenes und allmählich eingewöhntes Publikum hört ohne Erregung die Musik jeden Stiles an, hält sogar mit Äußerungen der Anerkennung nicht zurück, namentlich in den Fällen, wo mustergültige und überzeugende Wiedergabe Achtung vor dieser Leistung erzwingt. Diese Tatsache darf dennoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß eine wirkliche innere Verbundenheit mit dem Wollen der eigenen Zeit noch fehlt. Bei den älteren Generationen, die, in einer anderen, liebgewordenen Anschauung erzogen, sich von dieser nicht trennen können, bleibt die mühsam erworbene Achtung und Anerkennung der Notwendigkeit der neuen Gedanken eine Leistung, die wohl nicht mehr gesteigert werden kann. Wie aber sieht es in weiten Kreisen der Jugend aus, von der man doch die Verbundenheit mit der Gegenwart nicht nur erwarten, sondern vielmehr voraussetzen müßte? Hier setzen schwere Befürchtungen ein, wenn man bedenkt, daß auch hier die Haltung über kühle Fremdheit in den meisten Fällen nicht hinausgeht. Von der Jugend aber hängt alles ab, ihrer muß der Schaffende sicher sein, wenn unsere Musik nach den schweren Kämpfen des ersten Durchdringens in gesunder, organischer Entwicklung erstarken will. In den Händen der Jugend liegt das Schicksal unserer Musik. Darüber hinaus wächst sich diese Schicksalsfrage zu einer Frage ihrer Bildung, und damit des Musiklehrers aus.

Der Jugend war die Musik gewiß, solange der große Schaffende sie selbst bestimmte, solange er selbst ihr Bildner und Lehrer war. Diese Einheit, anderen Zeiten unbezweifelter und selbstverständlicher Besitz, ging in den letzten anderthalb Jahrhunderten immer mehr verloren. Wir haben, namentlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, den Komponisten, den Virtuosen, den Musiklehrer, jeder ein Stand für sich, ohne gemeinsames Ziel zu keiner gemeinsamen Arbeit vereint. Das Ideal der Zeit wird der glänzende Virtuose; an seiner Leistung orientiert sich in den besten Fällen das Unterrichtsziel des Musiklehrers. Viel häufiger jedoch wird Musikunterricht ein Attribut der bourgeoisen Bildung, im schlimmsten Falle zu einem Unterhaltungsmoment. Hinzu kommt die mangelhafte Ausbildung des Lehrenden. Niemand denkt an systematische Erziehung des Menschen, der wichtigste Kulturwerte des Volkes weiterzutragen berufen ist. Eben hier liegt die größte Gefahr; Musikunterricht wird nicht nur aus innerer Befähigung, die in einer längeren Lehrzeit befestigt wurde, erteilt, sondern oft

wird versucht, mit dem in der eigenen Jugend nur zufällig und nebenbei Erlernten ein anders geplantes Leben wirtschaftlich sicher zu stellen. Wenn trotzdem keine Kluft sich auftat zwischen zeitgenössischem Schaffen und Unterricht, so liegt das daran, daß kein jäher, unverständlicher Stilwechsel eine neue Stellungnahme erforderte, daß keine allgemeine Notlage die Arbeit am dennoch gemeinsamen Werk erschütterte.

Diese Notlage und allgemeine Verarmung darf nicht unberücksichtigt bleiben wenn man nach den Ursachen der Krise in unserem gesamten Musikleben, vor allem im Musikunterricht, sucht. In dem mit ungeheurer Erbitterung in allen Kreisen des Volkes geführten Existenzkampf muß vieles als Luxus erscheinen, was früher in der Allgemeinbildung selbstverständlich war. Häufen sich die wirtschaftlichen Schwierigkeiten, so wird als erstes von den Eltern der Musikunterricht aus dem Erziehungsprogramm der Kinder gestrichen. Er erscheint, Spezialinteressen ausgenommen, für die Ergreifung der meisten Berufe als unnötig, und das gravierende Moment der Unterhaltung ist durch die immer weiter fortgeschrittene Technik hinfällig. Wir leiden in unserem Musikleben an einem Überkonsum und an einem Überangebot von Musik, wie keine Zeit vor uns. Rundfunk und Grammophon vermitteln billig und bequem jede gewünschte Menge von Musik. Um Musik zu hören, braucht man sie weder selbst gestalten zu können, noch muß man Weg, Zeit und Geld opfern, um zu ihrem Genuß in einem Konzert zu gelangen. Unsere Konzertsäle stehen leer, unzählige Musiklehrer sind brotlos. Beste Elemente des Volkes werden überdies durch den Drang nach körperlicher Betätigung abgelenkt; die sportlichen Organisationen nehmen Kraft und Zeit ihrer Mitglieder voll in Anspruch. Die Lichtspieltheater nehmen jeden Tag Tausende auf und bieten ihnen, außer Bild und Spiel Musik, als willkommene Beigabe. Dorthin fließen die Mittel, die oft einen Musikunterricht sicherstellen würden.

Gegen diese bestehenden Tatsachen richten sich nun immer wieder die Angriffe der notleidenden Musiklehrerschaft, leider oft ohne ernsthaft zu fragen, ob diese Angriffe in jedem Fall begründet sind oder ob sie eine Änderung und Erfolg in diesem Sinne erzielen können. Bei Betrachtung der Sachlage taucht sogar die Frage auf: ist eine Änderung überhaupt wünschenswert, ist es richtig, eine Entwicklung aufhalten zu wollen, wie sie nun einmal im Gange ist? Feststeht, daß Grammophon und Radio eine Angelegenheit der Technik sind und ebenso sicher ist, daß in einem Kampf die Technik immer weiter fortschreiten und Sieger bleiben wird. Gegen jede technische Neuerung hat es Argumente, auch vom kulturell weltanschaulichen Standpunkt aus, gegeben; dennoch hat sie sich durchgesetzt. Es gilt also in erster Linie, diese Tatsachen, ebenso wie Sport und Kino, nicht lediglich mit Vorwürfen und feindseligen Worten zu bekämpfen, sondern sie als Symptome zu nehmen, als Symptome einer Zeit, die gerade an dieser Stelle von der Jugend leidenschaftlich bejaht wird. Sie will die Technik; sie will den Sport als Gegengewicht gegen den unverhältnismäßig früh einsetzenden Daseinskampf einerseits, und als Mittel zur Erprobung und Steigerung der Leistungsfähigkeit andererseits. Sie will und bejaht den Film, weil er aktuell ist und, es ist nicht zu leugnen, ein Bildungsmoment zum mindesten sein kann. Für den Musiklehrer kann es nur die eine Frage geben, wie er sich all diese Zeiterscheinungen nutzbar machen kann. Bedenklich stimmt dabei die Tatsache, daß er viele der Zeiterscheinungen nicht richtig umzusetzen weiß. Denn der junge Mensch, der um sich herum den Pulsschlag seiner

Zeit fühlt, hat das Recht, nach ihm auch in der Musik zu suchen. Aber es ergibt sich sehr oft, daß der Lehrer die Verbindung nicht herstellen kann. Er wurzelt musikalisch im vergangenen Jahrhundert und hat den schwierigen und arbeitsreichen Weg zum neuen Stil noch nicht zurückgelegt, vielfach auch nicht zurücklegen wollen. Der junge Mensch aber wendet sich ab von einer Zeit, die ihm nicht mehr zugehört und wendet sich anderen Möglichkeiten zu.

Alle Argumente gegen den Sport werden dabei sofort hinfällig, wenn man an das Volk denkt, an dem sich das europäische Bildungsideal immer wieder entscheidend orientiert hat, an die Griechen. Dort standen körperliche und geistige Ausbildung, an der die Musik entscheidenden Anteil hatte, gleichberechtigt nebeneinander. Eines war da, das andere zu fördern, den Menschen, den Staatsbürger heranzubilden. Alle Kräfte wurden sorgfältig gegeneinander ausgewogen, mit dem einzigen Ziel, Glieder eines gemeinsamen Ganzen, einen Menschen zu erziehen. Diese Entwicklung kann aber nur in einer Gemeinschaft, wie die Griechen sie pflegten, sich vollenden und nicht zuletzt dieses Streben nach Gemeinschaft, das einem neuen Staatsideal entspringt, ist es, das den jungen Menschen zu einem Anschluss an sportliche Verbände zieht. Der Musiklehrer sollte sich darüber klar werden und bedenken, daß auch ihm Möglichkeiten gegeben sind, dieses Gemeinschaftsbedürfnis zu pflegen und zu befriedigen. Nur ist es erforderlich, das Unterrichtsprinzip nicht mehr an der letzten Vergangenheit, die zur Isolierung des Einzelnen drängte, zu orientieren, sondern den Blick vorwärts und weiter rückwärts zu wenden. Die Musik der vorbachschen Zeit entwächst einer verwandten Anschauung; hier findet der Lehrer, abgesehen von Schöpfungen der neueren Zeit, die Hilfsmittel zur Verwirklichung seiner Ideen. Den Einzelnen dazu heranbilden, daß er in Gemeinschaft mit andern um das Kunstwerk sich müht, diesem Ziel und diesem Sinn die technische Erziehung einordnen und dienstbar machen, das allein kann wirksam helfen; der Musikunterricht braucht dann nicht mehr notgedrungen Gegengewicht und Gegensatz zum Sport zu sein, sondern könnte nach dem Vorbild der Griechen gleichwertig neben ihn treten.

Denn in diesem Augenblick wäre Musik auf vollkommenste Weise nicht mehr Selbstzweck, sondern Erziehungs- und Bildungsfaktor. Das aber hat der Musiklehrer zu lange Zeit völlig übersehen. Die Angriffe gegen die Technik sind um so unbegründeter und aussichtsloser, je mehr wir uns darüber klar werden, daß ja der Musikunterricht bislang nur zur Erarbeitung einer Technik da war. Diese wurde den Schülern als einziger Inhalt vermittelt; vergessen wurden die ungeheuren Werte, die Musik an sich dem Menschen zu schenken berufen ist. Im Kampf gegen Radio und Grammophon gilt es, diese verschütteten Quellen wieder auszugraben. Der Unterricht muß beweisen und bewußt machen, daß Musik auf mechanischem Wege dargeboten, nicht Musikerziehung ist; daß Radio und Grammophon zwar mit ihrer Musik unterhalten, aber an der Erziehung des Menschen, an der Bildung der Persönlichkeit nur sekundären Anteil haben können. Das wird einem jungen Menschen heute erstaunlich schnell klar, und hat der Lehrer den Schüler überzeugt, so wird er allmählich die Eltern und dann weitere Kreise gewinnen. Die Eltern sollten zum gemeinsamen Musizieren der Schüler herangezogen werden, dadurch allmählich in das neue Streben hineinwachsen, dann würde auch das Aufgeben des Musikunterrichts weniger schnell und hemmungslos, wie es jetzt häufig bei geringfügigen Anlässen der Fall ist, eintreten.

Um aber noch weitere Kreise des Volkes zu gewinnen, sollte man sich nun wieder bei weitem mehr der geschmähten Technik bedienen. Gerade Radio bietet hier unübersehbare Möglichkeiten. Hier könnten Unterrichtsstunden von berufenster Seite gegeben werden, um den noch nicht im Neuen wurzelnden Musiklehrer an die Ideen heranzuführen; anschließend daran könnten sich zur gemeinsamen Verarbeitung der Anregungen Arbeitskreise bilden. Versuche in dieser Richtung haben in jüngster Zeit zu überraschenden Resultaten geführt. Hier in erster Linie liegt eine Aufgabe für die Verbände, in denen sich die Musiklehrer zusammengeschlossen haben. Sie müßten sich darum bemühen, bei den großen Rundfunkgesellschaften solche Arbeitsstunden zu erwirken. Es ist ein wenig beschämend, daß dieserlei Anregungen und ihre Durchführung bislang immer nur von der Seite der Technik aus ins Werk gesetzt wurden. Auch sollten die Verbände weniger Wert auf äußeres Auftreten legen: ihre Arbeit ist noch lange nicht scharf genug auf das Ziel gerichtet, das allein heute unser Musikleben erneuern und vor Untergang bewahren kann. Sie sind berufen, dem Musiklehrer der älteren Schule die Möglichkeiten zu geben, sich mit den neuen Forderungen vertraut zu machen in Gestalt von wirklichen Arbeitskursen; sie nicht zuletzt sollten ihre Mitglieder immer wieder auf die Notwendigkeit gemeinsamer Arbeit auch der Musiklehrer hinweisen. Die Musiklehrer sollten miteinander musizieren, neue Werke kennen lernen und die Brauchbarkeit für den Unterricht besprechen. Sie sollten, um noch größere Gemeinschaften zu schaffen, mit ihren Schülern gemeinsam musizieren. Dann würde auch der werdende Musiklehrer, den sie ja mit heranbilden, nachher nicht in Gegensatz zu ihnen treten, wie es heute so oft der Fall ist, sondern würde mit in einem großen Kreis stehen.

Auf der Erziehung zum Lehrberuf also muß jetzt das Schwergewicht der Wachsamkeit liegen. Wünsche nach einer geregelten Fachausbildung zur Hebung des Standes waren in Musikerkreisen seit langem laut geworden; vielfach griffen die Organisationen zur Selbsthilfe, Seminare wurden gegründet, bis dann schließlich mit wieder geregelten Verhältnissen auch der Staat eingriff. Heute muß jeder Musiklehrer im Besitz eines Unterrichtserlaubnisscheines sein, den er auf Grund einer sachgemäßen Ausbildung erhält. Das bringt natürlich viele Härten mit sich und hat schwere Krisen im Gefolge. Doch ist jedem, der einen geregelten Lehrgang nicht nachweisen kann, die Möglichkeit, ihn nachzuholen, gegeben. Ein staatliches Examen für Privatmusiklehrer wurde eingeführt, und hier liegt die Wichtigkeit: hier soll er sich weniger über technische Fertigkeiten als über pädagogische Befähigung ausweisen. Seine Ausbildung beruht auf harmonischer Entwicklung aller musikalischen, pädagogischen, methodischen und historischen Zweige des Unterrichts. Einwände gegen diese Forderungen sind nicht stichhaltig. Meistens ist der Virtuose ein schlechter Lehrer; ist er Pädagoge von Natur, dann hat er sich zu jeder Zeit durchgesetzt, und entscheidende Anregungen, die er hier noch empfangen kann, können ihn nicht hemmen, sondern nur fördern. Vor allem aber wird denjenigen geholfen, die keine übermäßigen virtuosen Fähigkeiten haben und doch einmal zur Erziehung der Jugend Wichtiges und Gutes leisten können.

Galt es also ursprünglich nur die Hebung des Standes an sich, so hat der Staat hier doch in die Musikerziehung entscheidend eingegriffen, vielleicht entscheidender, als es zunächst bewußt und sichtbar wurde. Denn hier liegt unter der Hülle des Erlasses

doch verborgen, daß Musik wieder eine Angelegenheit der Staats- und Volksbildung ist und vielleicht wieder ein Stück von der Erkenntnis der Griechen: mutata musica, mutata res publica. Vielleicht hat gerade jetzt der Staat ein so großes Interesse an der Musik, weil ihm wieder bewußt wird, wie sehr er durch Musik die Menschen zu sich erziehen kann. Dieser Umbildungsprozeß wird viele Härten und Ungerechtigkeiten mit sich bringen, aber wenn er sich vollzogen hat, wird er später Früchte tragen. Wir werden weniger Musiklehrer haben wahrscheinlich, wie wir durch Radio, Kino usw. auch weniger Musikschüler haben. Dafür werden alle diejenigen da sein, die Erziehung durch Musik suchen und dann auch finden, die durch Musik ihr Menschentum gestalten wollen. Und in diesem Sinn wird wiederum die Technik zum Helfer, indem sie alle Elemente absorbiert, die früher aus konventionellen oder geselligen Rücksichten die Musik mißbrauchten. Dadurch wird auch sie indirekt beteiligt an der Entstehung und Schaffung einer neuen Musikkultur.

WISSENSCHAFT

Leonhard Deutsch (Wien)

IST EINE VIERTELTONMUSIK MÖGLICH?

In dem Aufsatz dieses Titels (Novemberheft 1928) fordert Alfred Guttmann die Verfechter der Vierteltonmusik auf, seine Versuchsergebnisse zu entkräften. Es sei mir nun die Entkräftung erlaubt, auch ohne die Absicht damit die Vierteltonmusik zu verfechten.

Der Referent hat in umfangreichen Experimenten nachgewiesen, daß das Gehör gegen Vierteltöne nicht genügend empfindlich ist, besonders in den tieferen Lagen, wo schließlich sogar Halbtöne unter die Empfindlichkeitsgrenze fallen. Das hat sich sowohl beim Anhören der Vierteltöne erwiesen als auch bei den Versuchen, sie zu intonieren, ob beim Singen oder auf Instrumenten mit Tonkontinuum. Eine Verfeinerung der Empfindlichkeit hält der Referent in Anbetracht der gegebenen Physiologie des Gehörorgans für ausgeschlossen; da man aber nicht mehr leisten könne, als man mit den Sinnesorganen wahrnimmt, sei die Verwirklichung der Vierteltonmusik unmöglich.

Wäre der Viertelton die Qualität eines einzelnen Tons, so müßte man nach jenen Versuchen in der Vierteltonkomposition tatsächlich ein recht aussichtsloses Unternehmen erblicken, denn die Art, Einzeleindrücke zu empfangen, ist an die unveränderliche Funktion der Sinnesorgane und ihrer Nervenbahnen gebunden. Nun sagt aber der Begriff des „Vierteltons" gar nichts über den einzelnen Ton aus, er betrifft vielmehr die gegenseitige Beziehung zweier Töne, nämlich ihr Intervall. Der Viertelton ist somit nicht das Ergebnis einer Wahrnehmung, sondern einer Verarbeitung von Wahrnehmungen. Hier liegt also kein physiologischer, sondern ein rein psychischer Vorgang zugrunde, wobei es nebensächlich ist, ob die beiden Beziehungstöne zugleich oder nacheinander wahrgenommen werden. Psychische Vorgänge solcher Art sind aber

von der Funktion der Sinnesorgane unabhängig. Wollte man etwa verlangen, daß das Gehörsorgan in Hinkunft auch elektrische Schwingungen in Töne umsetze, so wie bisher die mechanischen, so müßte man zuerst Mittel und Wege finden, den Gehörsapparat physiologisch zu verändern. Den Wandlungen aber, denen sich die psychische Weiterverarbeitung der Gehörseindrücke unterziehen sollen, steht der gegebene Gehörsapparat keinesfalls im Weg. Daher erscheint die Steigerung der Intervallempfindlichkeit von vornherein durchaus möglich.[1]) Über ihre Möglichkeit kann, solange sie noch nicht verwirklicht ist, auch nicht das Experiment entscheiden. Möglichkeiten können nur spekulativ erfaßt werden; experimentell werden nur Tatsachen erhärtet. Die Versuchsreihen des Referenten besagen nur, daß der heutige Musiker gegen Vierteltonintervalle nicht empfindlich genug ist. Daß sich aber diese Empfindlichkeit erreichen ließe, steht a priori fest; nicht als Tatsache, wohl aber als Postulat. Auch über den Weg zur Steigerung besteht kein Zweifel, denn das Unterscheidungs-, Erkennungs- und Darstellungsvermögen für Tonintervalle stellt eine Fertigkeit dar, und jede Fertigkeit wird durch Schulung erworben und gesteigert. Auch das Erkennungsvermögen für Halbtonintervalle und deren Vielfache ist das Ergebnis einer Schulung. Es fragt sich nur, wie eine solche Schulung zustandekommt. Das Erkennen von Tonintervallen kann an sich wohl schwerlich geschult werden. Würde man etwa die verschiedenen Tonintervalle mit ihrer Bezeichnung einem Versuchsobjekt lediglich isoliert vorführen, so käme es wohl überhaupt zu keinem Erkennungsvermögen, selbst bei noch so sehr fortgesetzter Übung. Und zwar aus dem einfachen Grund, weil die Intervalle an sich sinnlos sind, so daß kein Anlaß zu ihrer Unterscheidung gegeben ist.

Man erlaube mir, an diesem Punkt ein wenig zu verweilen, denn er betrifft eine grundlegende Erkenntnis der zeitgenössischen teleologisch orientierten Psychologie (Individual-Psychologie), nämlich die Erkenntnis, daß der Organismus nur sinnvolle Fertigkeiten heranbildet. Tonintervalle erhalten ihren Sinn durch die musikalische (tonale) Funktion der Beziehungstöne im gesamten musikalischen Zusammenhang.

Die Individual-Psychologie (Alfred Adler) ist heute noch eine sehr junge Wissenschaft, kaum noch auf ihren engsten praktischen Gebieten, der Heilpädagogik und Psychotherapie verbreitet. Ihre methodischen Grundlagen – Ganzheitsbetrachtung und Teleologie – bewirken Umsturz in jeder kulturwissenschaftlichen Disziplin, so auch in der Musiktheorie. Bisher stellte man musikalische Inhalte als Gebäude dar, die aus Tonintervallen als Aufbauelemente zusammengesetzt sind. Nach der neuen Betrachtungsweise gilt aber als das primäre Erlebnis der musikalische Inhalt; der Intervallbegriff wird daraus erst abgeleitet. Nimmt man dem Intervallbegriff die musikalische Voraussetzung, so wird er zur bloßen mathematischen Formel (Verhältnis von Schwingungszahlen) ohne psychologischen Sinn. Freilich wird dies gerade der Musikalische schwer einsehen können, da er auch isolierte Tonintervalle erkennt. Er erfaßt auf Grund seiner musikalischen Vorschulung zugleich mit den vernommenen Beziehungstönen auch deren

[1]) Dieser Einsicht werden sich allerdings die Anhänger der materialistischen, naturalistischen empiristischen Weltanschauungen verschließen, die eine reine Psychologie nicht anerkennen, in ihr nur ein Kapitel der Sinnes- und Gehirnphysiologie erblicken. Sie bestreiten den grundsätzlichen Unterschied zwischen Wahrnehmung und Synthese, also zwischen akustischem und musikalischem Gehör. Eine solche Anschauungsweise ist in der „Ingenieur-Philosophie“ des vorigen Jahrhunderts verankert, da man im Siegesrausch der Maschinentechnik auch die Gebiete der Geisteswissenschaft mit Mathematik und Physik zu bezwingen vermeinte und alle idealistischen Richtungen für endgültig überwunden hielt.

musikalische Funktion. Er vermeint so, das Intervall als solches zu erkennen, da ihm der Umweg über die tonale Ausdeutung als längst mechanisiert nicht mehr zum Bewußtsein kommt. Der Unmusikalische ist dadurch gekennzeichnet, daß er musikalische Inhalte als solche nicht erfaßt; er empfängt keinen musikalisch geordneten Komplex von Tönen, sondern als ein bloßes Konglomerat, als einen willkürlichen Tonhaufen. Er verwechselt zuweilen hoch und tief, steigen und fallen; zu einem Erkennungsvermögen für Tonintervalle kommt es überhaupt nicht. Diese Tatsache ist allgemein so bekannt, daß sie wohl nicht erst durch Versuche belegt werden muß.

Wenn es also das Wesen der musikalischen Inhalte, der tonalen Beziehungen ist, die den Tonintervallen ihren psychologischen Sinn erteilt, so kann man füglich schließen, daß die Art der tonalen Beziehungen auch die Empfindlichkeitsgrenze für die Intervalle vorschreibt. In unserer heutigen kultivierten Musik muß und kann die Intervallempfindlichkeit nur so groß sein, daß sie Halbtöne zuverlässig unterscheiden läßt.[2]) Vierteltöne unterscheiden wir deshalb nicht, weil sie für uns musikalisch sinnlos sind, oder anders gesagt, weil wir in dem Sinn einer Vierteltonmusik „unmusikalisch" sind. In dieser Beziehung ist der „Halbtonmusikalische" sogar noch schlechter daran als der gänzlich Unmusikalische, denn die Halbtonmusikalität zwingt ihn, Vierteltöne nach der Halbton-Tonalität umzudeuten; er vermeint, die ihm wohlbekannten Funktionen zu vernehmen, nur in „unreiner" Intonation. Gäbe es beispielsweise eine Sprache, deren Vokabeln der deutschen sehr ähnlich wären, aber durchwegs eine andere Bedeutung hätten als die ähnlich lautenden, so stünde dem Erlernen dieser Sprache nichts so sehr im Weg wie die Vorkenntnis der deutschen. Trotzdem müßte sich aber auf die Dauer auch dieses Hindernis überwinden lassen. Von einer solchen Voraussetzung aus könnte nun auch der Halbtonmusikalische schließlich vierteltonmusikalisch werden; er würde dann keine Umdeutungen mehr vornehmen, sondern die neuen Intervalle in ihrer neuen tonalen Funktion erfassen. Wäre er aber einmal so weit, so träte damit als psychologische Notwendigkeit die auf Vierteltöne gesteigerte Intervallempfindlichkeit ein. So erwiese sich die Empfindlichkeit nicht als die Voraussetzung, sondern als die Folge der Vierteltonkomposition, was als Entkräftung des eingangs zitierten Aufsatzes zu beweisen war.

Indes bleibt aber noch ein anderes, sehr schwerwiegendes Bedenken gegen die Vierteltonkomposition bestehen. Es fragt sich nämlich immer noch, auf welcher m u s i k a l i s c h e n Grundlage die Vierteltonkomposition entstehen sollte. Die Halbtonkomposition beruht im Wesentlichen auf drei Gehörsgesetzen: dem Dreiklang, der Quintverwandtschaft der Dreiklänge und der Oktavenverlegung jedes Tones, d. h., daß der Dreiklang als spezifische Einheit (Ganzheit) empfunden wird, ferner, daß man die Beziehung der Dominante oder der Unterdominante zur Tonika (die Kadenz) eindeutig und notwendig empfindet, und schließlich, daß man die Oktav jedes Tones als seine modifizierte Wiederholung empfindet, also weder als Abänderung noch als Indentität, sondern als Gleichheit. Aus diesen drei natürlichen Gehörsgesetzen geht unsere Halb-

[2]) Speziell in den tiefen Oktavenlagen ist die Intervallempfindlichkeit geringer, da sie nicht nur von dem geometrischen Verhältnis der Schwingungszahlen, sondern auch von der arithmetischen Schwingungsdifferenz abhängt. Die übliche Komposition trägt dem Rechnung, sie vermeidet also in der tiefen Lage übermäßige Ansprüche an die Intervallempfindlichkeit. Würde sich die Komposition gleichwohl darauf versteifen, so hätte sie eine gesteigerte Intervallempfindlichkeit auch in der Tiefe zur Folge. Im übrigen hängt hier die Empfindlichkeit auch von der Klangfarbe ab; sie ist bei obertonreichen Färbungen größer.

tonskala hervor. Wäre diese Skala das Ergebnis der rein mathematischen Grundannahme „große Intervalleinheit = 2“ (Schwingungsverhältnis der beiden Töne 2 : 1), „kleine Einheit = $^1/_{12}$ davon“ (Verhältnis $\sqrt[12]{2}:1$), so wäre damit ein Präzedensfall für jede beliebige andere mathematische Annahme gegeben. Denn in diesem Fall hätte es sich erwiesen, daß sich das musikalische Gehör der zugrunde gelegten Skala anpaßt, und dann wäre nicht einzusehen, warum man nicht ebensogut von einer Vierundzwanzigteilung oder von welcher willkürlichen Intervalleinheit sonst ausgehen sollte; selbst unstete Reihen hätten Aussicht auf musikalische Verwirklichung. Demgegenüber zeigt aber die geschichtliche Entwicklung der kultivierten Musik, daß sich die Halbtonreihe aufgrund der erwähnten Fundamentalsätze herangebildet hat, daß also die Gehörsgesetze die natürliche psychologische Basis darstellen, die in der Halbtonreihe eben ihren mathematischen Ausdruck gefunden hat. Die Halbtonreihe bedeutet also eine Entdeckung, nämlich die Aufdeckung einer natürlichen Gesetzmäßigkeit. Eine Vierteltonreihe oder welche andere Reihe immer ist hingegen als künstliche Erfindung zu betrachten; wie das musikalische Gehör auf solche Erfindungen antwortet, wissen wir nicht und können es auch nicht wissen, da wir darin noch keinerlei Erfahrungen haben.

So wollte ich also gezeigt haben, daß die Vierteltonkomposition zwar nicht unmöglich ist, aber immerhin ein Wagnis bedeutet. Ihre Vertreter werden das Wagnis, gewarnt oder ungewarnt, wohl auf sich nehmen.

RUNDFUNK

Ernst Latzko (Leipzig)

RUNDFUNK-UMSCHAU

(Komponistenaufträge im Rundfunk-Januarprogramm).

Das bedeutsamste Rundfunkereignis im Januar war zweifellos die „Ursendung“ der Kleinen Suite für Kammerorchester von Franz Schreker. Sicherlich schon wegen des Interesses, das der ersten Aufführung des jüngsten Werkes eines der repräsentativsten Musiker unserer Zeit verdient. Noch mehr aber aus prinzipiellen Gründen, denen hier zuerst Beobachtung geschenkt werden soll. Was war vorhergegangen? Von der Reichsrundfunkgesellschaft war die Anregung ausgegangen, das Interesse, das eine große Zahl zeitbewußter schaffender Musiker dem Rundfunk entgegenbringt, nach einer ganz bestimmten Richtung zu verwerten. Die einzelnen Sendegesellschaften sollten diese Komponisten mit der Lieferung von Werken beauftragen, deren besondere Rundfunkeignung daraus resultieren sollte, daß die für die Übertragung von Musik gewonnenen Erfahrungen gleich bei ihrer Entstehung ausgenützt wurden. Diese Anregung muß von zwei verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet werden, einem sozialen und einem künstlerischen.

Der Rundfunk war vom ersten Augenblick seines Daseins ab eine wirtschaftliche Macht. In einer Zeit allgemeiner finanzieller Depression war hier ein Unternehmer entstanden, der durch seine regelmäßigen und so gut wie sicheren Einnahmen die Möglichkeit hatte, einen Teil der notleidenden Künstlerschaft durch Engagements zu unter-

stützen. Im Lauf von fünf Jahren hat sich der Rundfunk zu einem Opern- und Konzertinstitut allergrößten Stiles entwickelt, dessen Abonnentenzahl in Deutschland in die Millionen geht. Das neue Moment, das durch die Auftragserteilung an Komponisten in die wirtschaftliche Struktur des Rundfunks hineingetragen wird, besteht darin, daß das Verhältnis von Arbeitgeber und Arbeitnehmer, das bisher schon zwischen Rundfunk und reproduzierendem Künstler vorhanden war, nun auf den schaffenden Künstler ausgedehnt wird. Und zieht man in Betracht, daß seine wirtschaftliche Lage keineswegs rosiger ist wie die des nachschaffenden, so wird man die in der Anregung der Reichsrundfunkgesellschaft enthaltenen Erfolg versprechenden Ideen zu würdigen wissen.

Durch die nun geschaffene direkte wirtschaftliche Beziehung zum schaffenden Künstler erhält der Rundfunk eine neue Funktion, die man vielleicht am ehesten als eine Art von Kreuzung zwischen Mäzen und Verleger charakterisieren kann. Denn die Sendegesellschaft, die das Werk bestellt, die es sich widmen läßt, und mit dem Schöpfer sich in die Ehren teilt, ist auch die wichtigste, vielleicht sogar die einzige wirtschaftliche Auswertungsstelle. Man darf nämlich nicht übersehen, daß gleich die Uraufführung von Millionen gehört werden kann, daß somit mit einer einzigen Aufführung der Reiz der Neuheit eines Werkes vielleicht so sehr erschöpft ist, daß eine Drucklegung zwecks weiterer Auswertung sich unter Umständen gänzlich erübrigt. Diese ganze eigenartige wirtschaftliche Sachlage gibt dem Rundfunk noch besondere Verpflichtungen. Sicher ist es ververständlich wenn er aus Prestigegründen die klangvollsten Namen für seine neue Idee heranzieht. In diesem Sinn mußte schon vor einem Jahr Hindemith das für die Einweihung der Orgel des Frankfurter Senders bestimmte Werk schreiben und ähnlich repräsentativ wirkt jetzt der Auftrag an Schreker. Aber bei aller Anerkennung der sich darin dokumentierenden Hochachtung vor dem zeitgenössischen Schaffen kann nicht verschwiegen werden, daß der Rundfunk sich seiner sozialen Mission – und die hat er zweifellos – noch besser bewußt wäre, wenn er, eingedenk seines demokratischen Charakters, auch bei dieser Auftragserteilung sich an breitere Schichten wendete.

Neben der sozialen muß aber auch die künstlerische Seite der Anregung in Betracht gezogen werden. Denn diese Aufträge sind geeignet, das Schaffen in eine bestimmte Bahn zu lenken, Werke ganz besonderer Eigenart hervorzubringen. Die von Max Butting propagierte Idee einer „Rundfunkmusik" wird hier aufgegriffen und einer Verwirklichung nähergeführt. Der Rundfunk begnügt sich nicht mehr mit der allgemeinen Musikliteratur, die er seinen besonderen akustischen Gesetzen entsprechend interpretiert, sondern er fördert die Entstehung einer neuen Musik, die nicht erst rundfunkgemäß wiedergegeben sondern gleich rundfunkgemäß konzipiert sein will. Nicht der Kapellmeister soll die in fünf Jahren gemachten Erfahrungen verwerten sondern der Komponist. Damit ist der Grundstein gelegt zu einer Literatur, die in Inhalt und Form nicht rein musikalischen sondern funkischen Gesetzen folgt. Diese Gesetze werden die zeitliche Ausdehnung der Werke einengen, sie werden gewisse Formen gegenüber anderen bevorzugen – so ist es kein Zufall, daß bisher ein Konzert und eine Suite auf diesem Gebiet entstanden sind, beides Formen, deren Eigenart den Forderungen des Rundfunks entgegenkommt – diese Gesetze werden sich ganz besonders bei der Instrumentation auswirken, die hier wesentlich andere Regeln befolgen muß, sie werden Phrasierung und Dynamik beeinflussen und zu allererst den Stil der Werke bestimmen,

indem sie eine Musik ins Leben rufen, der Form und Zeichnung wichtiger ist als Farbe, Technik wichtiger als Ausdruck.

Abgesehen von diesen Aufträgen, die einander in kurzen Zeiträumen folgen sollen, will aber auch die die deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929 dem Problem einer Rundfunkmusik ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Sie fordert jetzt zur Einsendung von musikalischen Werken auf, „die stilistisch und technisch für den Rundfunk besonders geeignet sind und bei denen die bei Übertragungen gemachten akustischen Erfahrungen zur Verwertung kommen sollen.“ So weisen also die verschiedensten Symptome darauf hin, daß es über kurz oder lang zu einer Emanzipierung des Rundfunks von der öffentlichen Musikpflege kommen wird, die hoffentlich jede Konkurrenz zwischen diesen Faktoren aus dem Wege räumt. Wie wichtig eine solche Arbeitsteilung wäre, ergibt sich aus der Erwägung, daß aus der künstlerischen Überlegenheit von Oper und Konzert und der wirtschaftlichen Überlegenheit des Rundfunks sich niemals ein wirklich fruchtbarer Wettbewerb entwickeln kann. Darum verdient jedes Moment, das die Sonderstellung des Rundfunks zu betonen geeignet ist, die eifrigste Förderung.

Die Aufführung von Schrekers Suite gab nun Gelegenheit nachzuprüfen, wieviel von den neuen Ideen in die Tat umgesetzt war. Kein Einsichtiger konnte sich verhehlen, daß sein bisheriges Schaffen, das vorwiegend der Gewinnung neuer Klangmöglichkeiten gewidmet war, Schreker nicht für eine Aufgabe prädestiniert erscheinen lassen konnte, bei der gerade dem Klang naturgemäß die geringste Rolle zukommen mußte. Auch die für viele seiner Werke charakteristische Hypertrophie in Ausdehnung, Stimmführung und Instrumentation war alles eher denn ein Beweis für eine besondere „Rundfunkeignung“ Schrekers. Von ihr vermochte auch das neue Werk nicht nach allen Richtungen hin zu überzeugen. Gut war die Wahl der Suitenform, die dem im Rundfunk lebendigen Streben nach möglichster Komprimierung weit entgegenkommt. Das ganze Werk dauert etwa 20 Minuten und zerfällt in sechs Sätze: Introduktion, Canon, Fughette, Intermezzo, Capriccio, Finale. Leider wird dieser Grundsatz der Knappheit und Sparsamkeit nicht auch bei der Instrumentation angewandt. Wenn schon im Allgemeinen zum Begriff der Kammerform auch ein kammermusikalisches, solistisches Musizieren gehört, so müßte das im Rundfunk ganz besonders der Fall sein. Trotzdem besetzt Schreker in seiner Suite die Streicher chorisch und gelangt mit den Bläsern, Harfe, Celesta, Klavier und reichem, im Rundfunk zum Teil problematischem Schlagzeug zu einem „Kammer“-orchester von 50 Mitwirkenden. Die einzelnen Sätze boten zwiespältige Eindrücke. Nach der vielversprechenden Introduktion erreicht das Werk im Canon entschieden seinen Höhepunkt. Hier vereinigen sich thematische Erfindung, kontrapunktische Arbeit und Auswertung funkischer Erfahrungen zu einem bemerkenswerten Resultat. Vor allem die weite Auseinanderlegung der imitierenden Stimmen, die Pizzicatobehandlung der freien Stimme und die dadurch erzielte Vermeidung von Kombinationstönen ermöglichte ein sauberes Rundfunkklangbild. Leider verhinderte schon in der Fughette die Dichte des polyphonen Gewebes eine solche Durchsichtigkeit. Das Intermezzo ist ein fast impressionistisch anmutendes Spiel mit Klangeffekten, das durch sein Indenvordergrundstellen der Farbe und seine Vernachlässigung der Zeichnung für den Rundfunk so ungeeignet wie möglich ist. Weitaus besser dagegen in Erfindung, Arbeit und Instrumentation das Capriccio, bei dem trotz größter Schnelligkeit die Klar-

heit gewahrt bleibt. Beim Finale wirkt sich dann die starke Besetzung am ungünstigsten aus. Hier kommt es zu jenem dicken, „breiigen" Orchesterklang, dessen Vermeidung den Hauptzweck aller echten Rundfunkmusik bilden müßte.

Im Vergleich zu früheren Werken Schrekers ist ein Streben nach Vereinfachung der musikalischen Arbeit, nach Auflockerung des Klanges unverkennbar. Führt es auch nicht in allen Teilen gleichmäßig zur wünschenswerten Klarheit, so gebührt der Suite doch als der ersten Etappe zur Gewinnung eines eigenen Rundfunkstiles aufmerksamste Beachtung. Aus ihren Vorzügen und aus ihren Schwächen werden die folgenden Rundfunkkomponisten (die nächsten Aufträge sind an Weill, Toch, Graener, Hauer und Braunfels ergangen) manches zu lernen haben.

* * *

Das neue Jahr brachte – ganz gegen die sonstige Gewohnheit – neben dieser bestellten nach andere Uraufführungen im Rundfunk. Im Berliner Sender wurden Sinfonische Variationen für großes Orchester über „Kol Nidrey" von Reznicek aus der Taufe gehoben und die gleiche Stelle übertrug zwei Uraufführungen aus dem vom österreichischen Komponistenbund veranstalteten Konzert: das d-moll-Streichquartett von Karl Weigl und Fünf Kammerstücke für Streichquartett, Klavier und Harmonium von Jos. Math. Hauer. Außerdem hatte Leipzig eine Händel-Uraufführung, „Das Fest am Parnaß", angezeigt. Unter diesem an die Serenata „Il Parnasso in festa" erinnernden Titel verbarg sich eine schlechte Bearbeitung der „Terpsichore", des Prologes zur zweiten Fassung des „Pastor fido".

Neben den erwähnten Uraufführungen war neue Musik im vergangenen Monat auch sonst noch gut vertreten. Von Hindemith konnte man die D-dur Sonate für Violine und Klavier in Breslau, vier Lieder aus op. 18 in München, den Marsch für Holzbläser op. 38 in Stuttgart und das Violinkonzert in Brünn hören. Außerdem war er neben Weill und Nick in einer Veranstaltung „Song" des Breslauer Senders vertreten, die Wort und Ton der Zeit in einer Hörfolge vereinigte. Von Alex. Tscherepnin kam das Klavierkonzert in München, die Sonate für Cello und Klavier in Frankfurt zur Aufführung. Eine Funkbearbeitung seiner Oper „Ol-Ol" wurde in Stuttgart gesendet. Ein besonderes Verdienst erwarb sich Wien mit der Übertragung der Schönbergschen Gurrelieder. Der gleiche Sender brachte die Suite für Violine und Kammerorchester von Egon Wellesz, während dessen Suite für Cello op. 39 in Berlin übertragen wird. Von Stravinsky war das Klavierkonzert in Berlin, Kinderlieder in München, der Marsch für kleines Orchester in Stuttgart, das Octett für Bläser in Frankfurt und die drei Stücke für Streichquartett sogar in Rom zu hören. Respighi war mit seinen „Fontänen Roms" in Hamburg, mit seiner „Rossiniana"-Suite in Basel vertreten, Honegger mit „Pastorale d'été" und „Chant de joie" in München und Janacek mit der Sinfonietta in Kopenhagen. Schließlich wurde noch Schoecks Elegie für eine Singstimme und Kammerorchester op. 36 von Basel, Gals Orgeltoccata op. 29 und Grosz' Liebeslieder op. 22 von Berlin, Jemnitz's Sinfonietta und Kreneks Concerto grosso op. 25 von Frankfurt übertragen und Günther Raphaels Sonate für Flöte und Klavier in Köln, Kodalys „Hary-Janos"-Suite in Berlin, Goossens Streichquartett op. 14 in Leipzig und Prokofieffs Marsch aus der „Liebe zu den drei Orangen" in Stuttgart und im Sender Roms zur Aufführung gebracht. Nachahmung verdient das in Frankfurt gegebene Beispiel der Rundfunkübertragung der Konzerte der Internationalen Gesellschaft für neue Musik.

Seit einiger Zeit widmet der Stuttgarter Sender einen großen Teil seiner Arbeitskraft dem Schaffen Mozarts und hat dabei manches halbvergessene Stück zu neuem Leben erweckt. Im letzten Monat war hier unter Anderem eines der Quartette für Flöte, Violine, Viola und Cello, die Konzertarie „Ombra felice" und das Notturno für vier Orchester zu hören. Wertvolle Eindrücke vermittelte der Leipziger Sender mit dem Zyklus Katholische Kirchenmusik, in dem Werke von Jakobus Gallus, Ant. Lotti, Orazio Benevoli, Caldara, Pergolesi, Hasse und die Klassik und Romantik bis Liszt und Bruckner zur Aufführung kamen. Nicht geringeres Interesse verdiente eine der altenglischen Madrigalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts gewidmete Veranstaltung des gleichen Senders mit Werken von Bennet, Morley, Dowland, Ward und Wilbye. Der Zyklus „Das Klavierkonzert in drei Jahrhunderten" wurde mit Beethoven, Dussek, Wölfl, Hummel, Moscheles, Mendelssohn fortgesetzt.

Zum Schluß seien noch Opernaufführungen von Ravels „L'heure espagnole" in Frankfurt, Cimarosas „Heimlicher Ehe" und Busonis „Faust" in Königsberg erwähnt.

So kann man aus neuen Ideen und aus zeitbewußter Programmgestaltung das Bestreben des Rundfunks erkennen, sich seine Berechtigung und Eigenstellung im kulturellen Leben zu sichern. Hoffentlich darf die Regsamkeit des ersten Monats als ein gutes Omen für das ganze Jahr angesehen werden.

*

Die Mitteldeutsche Rundfunk A.-G. hat den Generalintendanten des Braunschweigischen Landestheaters, Prof. Dr. Ludwig Neubeck in ihren Vorstand berufen. Diese Ernennung ist das Ergebnis einer Konkurrenz, an der mehr als 200 Bewerber teilgenommen haben. Die Leipziger Gesellschaft folgt bei dieser Wahl dem Beispiel der Sender in Köln und Berlin, die vor ihr schon repräsentative Persönlichkeiten des Theaterlebens mit der Leitung und Durchführung des Gesamtprogramms betraut haben. In diesen Fällen hat es sich um Männer der Literatur gehandelt, hier aber übernimmt zum ersten Mal ein Künstler die Gesamtleitung, der von Haus aus Musiker ist und gerade die musikalische Fachpresse hat allen Anlaß, die sich an diese Ernennung knüpfende Entwicklung mit großem Interesse zu verfolgen.

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

I.

ZUR SOZIOLOGIE DER MUSIK

III. Jugendmusik

1.

Von den anfangs unter dem Gesichtspunkt der Soziologie aufgeworfenen Fragen ist noch der mit der Jugend- und Arbeitermusik zusammenhängende Problemkreis offen.

Stand vorher der Musikhörer in seinen verschiedenen typischen Formen zur Diskussion, so handelt es sich in diesen beiden Bewegungen um Versuche, eben diesen Hörer zu eigenem Musizieren zu bringen. Darüber hinaus aber haben Jugend- und Arbeitermusik nichts gemeinsam; Wege und Ziele beider Bewegungen sind völlig verschieden.

In der Entwicklung der „Jugendbewegung" lassen sich vier Phasen immer deutlicher erkennen. Die Angehörigen dieser Bewegung zählten zunächst überhaupt nicht zu den vorher erwähnten Schichten der Musikverbraucher. Denn sie betonten gerade am Anfang im „Wandervogel" ihre Abgewandtheit von allem Kunstbetrieb. Sie legten Wert darauf, sich in jeder Form gegen ihre Umwelt abzusondern. Zur Musik gelangten sie auf dem Wege über das Wanderlied, das sie ohne Kritik übernahmen. Romantisches und altes Volkslied standen im „Zupfgeigenhansl" wahllos nebeneinander. Allmählich vollzog sich hier eine Aussonderung; das romantische Lied trat zurück, das alte Landsknechtslied in den Vordergrund. Das für uns entscheidende Moment dieser Entwicklung liegt in einer konsequenten Ablehnung des 19. Jahrhunderts und der von ihm ausgebildeten Formen der Musikpflege.

Es ist das Verdienst Fritz Jödes, die hier entstehende Musikanschauung ausgebaut und in die Musik*erziehung* übergeleitet zu haben. Sein „Musikant" zeichnet den Weg einer musikalischen Erziehung vom Kinderlied bis zu Bach vor und verlegt das Hauptgewicht auf das alte Volkslied und die unbegleitete Polyphonie. Hier erscheint ein erster Abschluß erreicht; sah man vorher in der Musik den Ausdruck des eigenen, naturschwärmenden Gefühls, so erkennt man sie jetzt als gemeinschaftbildende Kraft und bemüht sich ernsthaft um sie. Von hier aus ergaben sich natürliche Beziehungen zu bestimmten Strebungen des gegenwärtigen Musikschaffens. Sie findet ihren Ausdruck in Stücken, wie sie Hindemith und L. Weber für Sing- und Spielkreise schrieben. Der breitere Gesichtskreis, den die Jugendmusik hierdurch gewann, verringerte die Gefahr einer Isolierung.

Dieser musikalischen Entwicklung der Bewegung entspricht die allgemeine. Dadurch daß sie sich vom Weltanschaulichen immer deutlicher zum Pädagogischen hinwandte, ward sie zu einer Auseinandersetzung mit den bestehenden Gesellschaftsformen gezwungen. Der selbst gegebene Ausgangspunkt hierfür war die Schule. Der „Musikant", dessen wichtigste Hefte in vielen Tausenden von Exemplaren verbreitet sind, ist ein Schulbuch geworden. Die Lage der heutigen Schulmusik und die vom Staate durchgeführten Reformen des Musikunterrichs bezeichnen am deutlichsten, in welchem Grade sich die Ideen der Jugendmusik als fruchtbar erwiesen haben.

Diese hat inzwischen ihre Kreise erweitert. In den Jugendmusikschulen intensiviert sie die in der Schule geleistete Arbeit, während die Volksmusikschule ihre Ideen breiteren Schichten zugänglich macht, und im Sinne einer musikalischen Volksbildung ausbaut.

2.

Anfangs Angelegenheit einer kleinen Gruppe, ist die Jugendmusik auf dem Wege über die Schule ein soziologischer Faktor geworden. Sie greift über sich hinaus und beeinflußt in hervorragendem Maße die musikalische Erziehung der jungen Generation. So gewiß sie hier reinigend und aufbauend wirkt – es bleibt doch die Frage, ob ihr Gesichtskreis weit genug ist, um alles aufzunehmen, was in der heutigen Zeit lebendig

und produktiv ist. Sie entstand aus dem Gefühl der Weltfremdheit und aus dem Willen zur Absonderung; sie zog verständlicherweise ihre stärksten Kräfte aus dem Rückblick auf Vergangenes und hat mit der Wiederbelebung alter Polyphonie Bedeutendes geleistet. Aber sie hat auch heute, wo sie aktive Pädagogik betreibt, diese Richtung nach rückwärts nicht verloren. Sie konnte sie nicht verlieren wegen ihrer Gesinnung, die sich nach wie vor mit einer gewissen ethischen Überheblichkeit gegen die Realität des gegenwärtigen Lebens auflehnt. Damit ist ihrer musikalischen Urteils- und Wirkungsfähigkeit eine bestimmte Beschränkung auferlegt.

Die Tendenz zum Archaismus wirkt auch da fort, wo die Jugendmusik mit dem neuen Schaffen in Beziehung tritt; im Neuen Werk (mit Beiträgen von Hindemith und Weber) und in den Sing- und Spielmusiken von Hindemith. Aus der hier gestellten Aufgabe ergab sich für Hindemith sowohl in der Wahl der Texte (z. B. Luther in „Frau Musica" oder religiös-mystische Verse von Goering und Werfel) wie in der musikalischen Faktur eine Einengung, die vornehmlich in den Vokalstücken fühlbar ist. Hindemith schreibt hier eine Polyphonie, die, obwohl in seiner stilistischen Entwicklung begründet, deutliche Beziehungen zum 16. Jahrhundert zeigt und sich von einer gewissen Trockenheit nicht freimacht. Er wirkt auch hier stärker als Instrumentalkomponist. In seinen Spielmusiken und den Variationen zum „Jäger aus Kurpfalz" schöpft er aus dem Vollen. Er schreibt mit Bewußtheit einfach; aber diese Einfachheit hindert ihn nicht, seine persönliche Handschrift stark und konzessionslos durchzusetzen; sie verbindet sich mit der ursprünglichen Vitalität seiner besten Instrumentalmusiken und mit einer starken, originalen Spiel- und Klangfreudigkeit. In seinem in vier Heften aufbauenden Schulwerk für instrumentales Zusammenspiel, das von ganz einfachen Sätzen für zwei Geigen bis zum Streichquartett hinaufwächst, verschmelzen in einmaliger Weise schöpferischer und erzieherischer Wille.

Das Wichtige aller dieser Stücke ist ihre Zweckbestimmtheit. Sie stehen in direkter Beziehung zum Verbraucher, der diese Musik ohne ernstliche Schwierigkeit herstellen kann. So entsteht neue Musik, die nicht nur künstlerisch wertvoll sondern soziologisch sinnvoll ist.

Hier hat die Jugendmusik einen Weg gefunden, die Kluft zwischen dem Kunstwerk und dem Verbraucher zu überbrücken; er führt nicht, wie die „Dreigroschenoper" Hörer, sondern aktive Spieler in der Musik zusammen. Freilich ist dieser Weg schmal. Denn die hier vom Komponisten geforderte Haltung wird über Hindemith und wenige andere hinaus in der gegenwärtigen Musik selten erfüllt werden. Sie bezeichnet immerhin nur einen Ausschnitt innerhalb der vielfältigen produktiven Bestrebungen des heutigen Musiklebens. [1])

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel

II.

FÜNFZIG JAHRE FRANZÖSISCHER MUSIK

Unter dem Titel „Cinquante ans de musique française (1874–1925)" ist im Verlage der Librairie de France, Paris, ein Sammelwerk erschienen, an dem L. Rohozinski

[1]) Die letzte Untersuchung zur Soziologie der Musik (Arbeitermusik) folgt im nächsten Heft.

als Herausgeber und etwa ein Dutzend verschiedener Autoren als Mitarbeiter beteiligt sind, darunter Namen vom Range eines Coeuroy und Prunières. In zwei stattlichen Bänden wird das gesamte Gebiet der französischen Musik behandelt, natürlich nicht eng beschränkt auf die etwas willkürliche Zeitgrenze des Titels; im Gegenteil geht der Aufsatz von Louis Laloy über die Oper zunächst auf die Frühgeschichte dieser Gattung ein und wendet sich dann zu einer detaillierten Schilderung der Schicksale der Großen Oper während des Krieges von 1870. Bemerkenswert ist aus jenen Jahren ein im Wortlaut mitgeteilter Brief Verdis von 1872, in dem der Meister sich weigert, dem Direktor Halanzier „Aida“ zur Aufführung zu überlassen. Die Abhandlung über die Opéra enthält im übrigen reichlich statistisches Material, während der Aufsatz von Henry Malherbe über die Opéra comique weniger auf den geschäftlichen als auf den künstlerischen Erfolg des Unternehmens im letzten Halbjahrhundert eingeht, an dessen Beginn (1875) die folgenreiche Uraufführung von „Carmen“ steht. Sehr lesenswert sind Malherbes Ausführungen über „Pelléas et Mélisande“. Beide Arbeiten zusammen gewähren einen höchst schätzbaren Einblick in das Wesen französischer Opernkunst: die eigentümliche Gestaltung des Spielplans, die Bevorzugung des Balletts, den Weg der französischen Opernkomposition, die Erfolge großer Sänger und Dirigenten. Von besonderem Interesse sind die Reproduktionen von Bühnenbildern. In der älteren Zeit und (wie der Augenschein auch den deutschen Zufallsbesucher in Paris belehren kann) teilweise noch heute im unerträglichsten „großen Opernstil“ gehalten, finden sich dazwischen geniale Leistungen der Bühnengestaltung, namentlich aus der Nachkriegszeit: etwa der Bühnenvorhang zu „Griselidis“ von Massenet (1922 in der Großen Oper), Bühnenbilder von Hellé zu Florent Schmitts Ballett „Le petit Elfe ferme l'Oeil“ (1924), phantasievolle Entwürfe des soeben verstorbenen Dethomas. Eine Zauberflöten-Ausstattung von Drésa (1922) ist auffälligerweise ganz von den bekannten Entwürfen Schinkels abhängig. Aus dem reichhaltigen Bildmaterial ist mit Befriedigung zu entnehmen, daß auch die Franzosen ihre Periode im Franz Stassen-Stil durchzumachen hatten. Nur ist es bedauerlich, in einem so repräsentativen Werk einer graphischen Ausgeburt von Rochegrosse (Opernplakat) eine ganze Tafel eingeräumt zu sehen, während die kostbare letzte Manuskriptseite der Oper „Carmen“ in einem unschönen Ausschnitt wiedergegeben wird.

Mehr als eine Zugabe bedeuten die Illustrationen in den vergnüglichen Kapiteln über die Operette (J. Brindejont-Offenbach) und über Schlager- und Caféhausmusik (Georges Chepfer). Die Glanzzeit der Offenbach, Hervé, Lecocq wird als Grundlegung der dann eingehender behandelten fünf Jahrzehnte noch einmal lebendig; nirgends aber ist die Entwicklung von der ausgelassenen Bouffonnerie des vorigen Jahrhunderts zur Gesellschaftsoperette anschaulicher zu verfolgen als in der Serie von Augenblicksbildern, die hier von urkomischen Lithographien aus längst vergangener Zeit bis zu photographierten Szenen mondäner Sascha Guitry-Lustspiele führt. Während aber hier der deutsche Leser nicht allzu betrübt ist, wenn immer neue unbekannte Titel und gar Autoren vorüberziehen, wird er aufrichtig neidisch bei dem Kapitel über „Chansonette“ und „Café-Concert“. Denn da wird schon aus Karrikaturen und humoristischen Plakaten ersichtlich, wie viel „ernster“ sozusagen der Franzose diese Dinge nimmt und wie aus dem Repertoire einer großen Diseuse oft die Stimmung und geistige Haltung einer ganzen Epoche sich erschließen läßt. Doch das alles bleibt tot in Bild und Buchstabe. Blättern wir weiter.

Denn ein Buch zum Blättern ist das umfängliche Werk mehr als zum Durchlesen. Eine sehr lockere Disposition bringt Wiederholungen mit sich: so finden sich Biographien Lalos an mehreren Stellen, nämlich einmal im Kapitel Opéra comique (I, 130), dann bei Besprechung der Kammermusik (II, 75) und schließlich in einem geistvollen Essay von H. Prunières (II, 361). So wertvoll es in vielen Fällen ist, die Stimmen mehrerer Autoren über ein und dieselbe Persönlichkeit zu hören: für die Aufzeichnung rein biographischer Tatsachen hätte ein anderer Weg gefunden werden müssen. Die Wiederholungen in diesem Punkte sind allzu häufig, umgekehrt aber ist es nicht möglich, alles über einen Meister in den verschiedenen Abschnitten Gesagte rasch zusammenzustellen, denn es fehlt in diesem Werk von mehr als 1600 Spalten sowohl eine ausführliche Inhaltsangabe wie der bescheidendste Versuch eines Registers. Auf die verschiedenartige Anlage der Beiträge wurde schon anfangs anläßlich der beiden Opernkapitel hingewiesen. Durch Heraushebung der wesentlichen Erscheinungen zeichnet sich der Aufsatz von André Coeuroy über die Kirchenmusik aus, der mit einer schönen Würdigung César Francks beginnt. Hingegen bringt Dumesnils Kapitel „Unterricht" eine unübersehbare Menge von statistischen Angaben, zu denen im Bilde Proben aus musikhistorischen Museen, sowie Lehrer, Schüler und Sekretäre der Bildungsanstalten vorgeführt werden; dennoch erfährt man aus dem Beitrag manches Wissenswerte über Konservatorium und Schola Cantorum, leider aber kein Wort über den Musikunterricht der französischen Schulen. Die Studien über die Symphonik (Vuillermoz), das Lied (Charles Koechlin), die Klavier- und Kammermusik (Hermant) enthalten manche wertvolle Analysen und Zusammenfassungen. Kleinere Abschnitte über Dirigenten und Virtuosen, sowie Erinnerungen einiger Komponisten und monographische „Portraits et médaillons" von Prunières ergänzen den Inhalt des Buches, das im Ganzen trotz mancher Mängel und Unterschiede als eine höchst begrüßenswerte und aufschlußreiche Publikation zu werten ist und vor allem über die lebenden Musiker Frankreichs manch vortreffliches Urteil und viele wissenswerte Angaben enthält.

Es bleiben ein paar Worte darüber zu sagen, was dem deutschen Leser vielleicht besonders auffällt, wenn er unwillkürlich Vergleiche mit den Erscheinungen im eigenen Lande anstellt. Wie sähe ein Buch „Fünfzig Jahre deutscher Musik" bei ähnlicher Gesamtanlage aus? Zunächst wäre statt des einzigen Paris der ganze deutsche Kulturkreis mit zahlreichen Zentren zu berücksichtigen, die aus historischer Gegebenheit oder aus eigenem Antrieb im Musikleben der neuesten Zeit etwas zu bedeuten haben. Bei ähnlichen Zeitgrenzen müßte das musikalische Schaffen vom Alterswerk Brahms', der Glanzzeit Bayreuths und der symphonischen Leistung Bruckners bis zur Gegenwart gewürdigt werden. Eins ist gewiß: ohne die Anerkennung wesentlicher Anregungen vom Ausland her, also z. B. des französischen Impressionismus, wäre ein deutsches Parallelwerk unvollständig. Denn ohne derartige Ausblicke auf die Kunst jenseits der Landesgrenzen läßt sich die eigene Leistung schwer abschätzen. In diesem Punkte scheinen jedoch die französischen Autoren allzu einseitig den romanischen Standpunkt festzuhalten: anstatt eine gelegentliche Reverenz Hugo Riemanns vor der französischen Musik zu zitieren, hätten sie vielleicht besser darauf hingewiesen, daß zur gleichen Zeit Gustav Mahler in der Symphonik ein höheres Ziel sich steckte als alle Mitlebenden. Ob die französische Kunst von dieser und vielen anderen Erscheinungen berührt wurde oder nicht: dies

zu erfahren wäre in jedem Falle für die bessere Erkenntnis sehr wesentlich und aufschlußreich. An solchen Maßstäben aber fehlt es vielfach. Für die Beurteilung der deutschen Bühnenkunst im gleichen Zeitraum bieten dagegen die bildlichen Dokumente der „50 ans de musique française“ ein sehr wertvolles und sonst schwer zu erreichendes Vergleichsmaterial. Das Buch verdient bei uns gelesen zu werden.

Peter Epstein (Breslau)

UMSCHAU

Hanns Gutman (Berlin)

GEBRAUCHSMUSIK

Schon die häufige Benützung dieses treffenden Schlagwortes enthüllt einen bedenklichen Tatbestand. Denn von Gebrauchsmusik als einer gesonderten Gattung reden, das setzt doch wohl die Existenz einer anderen Musik voraus, deren Eigenheit es ist, daß man sie nicht gebrauchen kann. Und so ist es denn auch. Aber es sollte nicht so sein.

Wir hüten uns, die schwer zu lösende Frage, ob die Kunst einen Zweck verfolgen dürfe, hier auch nur zu berühren. Das Eindringen der Politik in den künstlerischen Bezirk, demonstriert durch Erwin Piscator und seine jedenfalls fesselnden Regieleistungen, hat der Frage in Deutschland erhöhte Aktualität verliehen. Immerhin ist unleugbar, daß über ein Kunstwerk, nennt man es zwecklos, das Verdammungsurteil gesprochen ist. Der Zweck scheint also doch ein Kriterium zu sein. Auch bemerkt jeder, der in vergangene Epochen zurückblickt, daß oft der Zweck, sogar der äußere Anlaß seine Rolle im Kunstschaffen gespielt hat. Nicht selten ein höchst konkreter Anlaß, der mit dem Problem des Existenzminimums in sichtbarer Beziehung stand.

Denn das Bild jenes einsam-göttlichen Künstlers, den urplötzlich, ohne erkennbaren Grund, der Geist überkommt, um ihm eine Sinfonie zu diktieren – der Öldruck des mit den Sternen ringenden Genies ist eine Erfindung des neunzehnten Jahrhunderts. Früher komponierte man, wenn man einen Auftrag hatte. Wer Talent hatte, war immer inspiriert. Der Auftrag war das Stimulans des Schaffenden. Hatte er keinen oder sah er nicht zumindest eine Möglichkeit, sein Werk unterzubringen, so schrieb er es auch nicht. Und wie man von einem Schuster, dem man ein Paar Schuhe in Arbeit gegeben hatte, pünktliche Ablieferung erwartete, so durfte der Besteller einer Violinsonate gewiß sein, daß der Komponist genau zur verabredeten Zeit sein Manuskript fertigstellen würde, falls er kein Schuster war. Bach hat, mit der Gewissenhaftigkeit des ehrsamen Handwerkers, seine Werke je nach den Erfordernissen des Kirchenjahres geschrieben. Und noch für Mozart wäre die Vorstellung, ohne Anlaß ins Blaue hineinzukomponieren, völlig absurd gewesen. Man mag in seinen Briefen nachlesen, wie lange er sich mit dem Wunsch, eine große Oper zu verfassen, trug, ihn sich aber nicht erfüllte, weil er keine Möglichkeit einer Aufführung sah. Einmal erklärt er dem Baron Dalberg: „Was Ihre Opera betrifft, so versichere ich Sie, daß ich sie von Herzen gerne in Musik setzen möchte. Diese Arbeit könnte ich zwar nicht um 25 Louisdor übernehmen, das werden

Sie mir selbst zugestehen; denn es ist (recht gering gerechnet) noch einmal soviel Arbeit als ein Monodrame . . ." Aus so engen Gegebenheiten erwuchs die Musik des 18. Jahrhunderts. Sie war darum nicht schlechter.

Der Umschwung – wie so viele Umwälzungen – ereignet sich in der Erscheinung Beethovens. Wie er stilistisch zunächst ganz die Sprache seiner Umwelt spricht, so ist er als junger Mensch auch soziologisch an sie gebunden. Er empfängt Aufträge und führt sie aus. Aber bald genug wirft er die Fesseln solchen Zwanges ab: er komponiert, sobald und solange er Lust hat. Die Sorge um die Möglichkeit der Ausführung und um die Wahrscheinlichkeit der Aufführung drückt ihn nicht mehr. Sein Ausspruch, er könne nicht an eine elende Geige denken, wenn der Geist über ihn komme, ist bekannt. Die Entwicklung schreitet in Beethoven selbst rasch fort. Da er sein höchst persönliches Ich in der Musik aussprechen will, wird er eigenwillig bis zur Unverständlichkeit. Die Spätwerke, die letzten Sonaten und Quartette, haben nahezu jeden Kontakt mit dem zeitgenössischen Publikum verloren; sie werden garnicht gespielt, weil sie für absurd gelten. Er kann es nicht ändern; er schreibt, wie er muß. Begreift ihn heute keiner, so wird ihn doch morgen einer verstehen.

Das ist, zum Greifen deutlich, der Punkt, wo die unglückselige Trennung von Kunstmusik und Gebrauchsmusik einsetzt. Man darf sagen, daß eine solche Scheidung vorher nicht bestanden hat. Die Messen Palestrinas, die Kantaten Bachs, Mozarts Sonaten sind Gebrauchsmusik, ohne darum weniger kunstvoll zu sein. Man wird Beethoven die Folgen, die er heraufbeschwor, und den Unfug, der in Zukunft, unter Berufung auf ihn, mit der Musikerpersönlichkeit und ihrem individualistischen Größenwahnsinn getrieben wurde, nicht zur Last legen wollen. Aber, daran ist nicht zu rütteln, er betrat als erster die Bezirke der musikalischen Abstraktion. Auf seinen letzten Quartetten haben sich jene breitgemacht, die den hochmütigen Irrglauben lehren, genial sei, was niemand versteht. Das cismoll-Quartett etwa hatte für die Hörer des Jahres 1826 keinerlei Gebrauchswert mehr; es war, roh gesprochen, einfach nicht zu brauchen, weil es hier eine Verständigungsbasis zwischen Autor und Publikum nicht gab. Man verlachte solche Werke, soweit man sie kannte, als die abwegige Spekulation eines seltsamen Mannes, dem zuzuhören ein vergebliches Bemühen war, da er ja nur mit sich selbst sprach. (Womit, was zu betonen sich eigentlich erübrigen sollte, über oder gar gegen den geistigen Wert der Schöpfungen nicht das geringste ausgesagt ist).

Dieser Prozeß der Entfremdung zwischen Schaffenden und Aufnehmenden schreitet während des ganzen Jahrhunderts, wenn auch zum Teil unterirdisch, stetig fort, um endlich um die Wende in ein kritisches Stadium zu treten. Der Impressionismus war erklärtermaßen l'art pour l'art. Und das, was man bis zur Auffindung einer besseren Bezeichnung Expressionismus nennen muß, war nur der letzte Versuch, den ein bis zum Wahnwitz übersteigerter Individualismus zu seiner Rechtfertigung unternahm. Damals fielen noch die letzten Pfeiler jener morschen Brücke, die den naiven, aber kunstbereiten Menschen mit einer esoterischen Kunst notdürftig verband. Wie sollte auch Allgemeingültigkeit des Kunstwerkes möglich sein in einer Zeit, da jeder Schaffende um sein eigenes Zentrum rotierte, glaubend, es sei der Mittelpunkt der Welt. Schließlich war auch der Ruf „o Mensch", angeblich als Verbrüderungsgruß an die ganze Welt gerichtet, nichts anderes als eine pathetische Anrede des Künstlers an sich selbst.

Von der Weltkrise der Kunst (wie Adolf Weissmann kennzeichnend formuliert hat) wurde auch die Musik stärkstens betroffen. Was folgte, war das Chaos. Die alten Werte waren zertrümmert, ohne daß man im Grunde die neuen hätte benennen können. Eine Zeitlang schien es, als könnte die Negation der Vergangenheit allein schon eine Gegenwart begründen. Die Romantik, als typische Ausdrucksform der letzten Generationen, verfiel der haßerfüllten Ablehnung eines jungen Komponistengeschlechtes, das – von einem Extrem ins andere stürzend – den Anschein jeglichen Gefühls aus der Musik verbannt wissen wollte. Die Parodie hatte gute Zeiten, die Groteske nicht minder. Und der eben frisch aus Amerika importierte Jazz tat ein Übriges, indem er die romantische Melodik höhnend zwischen Saxophon und Trompete aufteilte.

Jeder Sturz gebärdet sich radikal. Aber noch immer hat man, war die erste Welle der Revolution verebbt, im Schutthaufen der zerschlagenen Ideale nachgesucht, was sich dort an nutzbaren Werten finden ließe. Auch die Musiker begaben sich, nach wenigen Jahren einer nihilistischen Doktrin, auf die Suche nach Anhaltspunkten in der Vergangenheit. Die angeblich entbehrliche Tonalität kam in gewissen Grenzen wieder zu Ehren. Formen und Gattungen einer älteren Musikübung wurden neu aufgenommen. Niemand hat darum das Recht, den Komponisten Fahnenflucht oder Reue vorzuwerfen: die Entwicklung war in sich durchaus begründet. Und wie sehr auch der anfängliche Radikalismus der neuen Musik sich mit der Zeit mildern mochte, eine Erkenntnis, und zwar die wichtigste, blieb unangetastet: die Einsicht, daß ein isoliertes Kunstwerk keine Existenzberechtigung mehr hat, daß die Kunstmusik nur insoweit lebendig ist, als sie wieder zur Gebrauchsmusik wird.

Man wird mir bestimmt erwidern, eben davon sei aber in der jüngsten Produktion nichts zu merken. Denn gerade das Abstruse, das absichtlich Unverständliche feiere in ihr seine Triumphe. Doch so einfach, so eindeutig liegt der Fall wohl nicht, wenn auch dieser Einwand zunächst Manches, vor allem den Anschein für sich hat. Aber solche Entgegnungen pflegen zumeist aus dem Mund von Menschen zu stammen, die mit der modernen Musik ein typisches Erlebnis gehabt haben. Irgendwann einmal, vermutlich in der Zeit der tiefsten Verwirrung, sind sie an eine Komposition geraten, deren agressive Kakophonie sie verletzt hat. Das (mit Freud zu reden) traumatische Erlebnis wirkt in ihnen fort; und da sie sich der einzig möglichen Therapie, nämlich der immer wiederholten Beschäftigung mit dem Neuen, entziehen, so übersehen sie, wieviel sich doch seitdem geändert hat. Sie wollen das auch garnicht sehen: es ist ja ein so hübsches Gefühl, seine Zeitgenossen verachten zu dürfen. Andrerseits ist natürlich zu zugeben, daß die Ziele heute klarer, die Lösungen aber noch keineswegs endgültig sind. Die Wiederannäherung von Hörenden und Schaffenden ist wenigstens als Programm durchgesetzt. Was ein Jahrhundert gesündigt hatte, konnte jedoch ein Jahrzehnt nicht wettmachen.

Daß auch die Musik dieses letzten Jahrzehnts, oft auf den Abwegen einer geradezu publikumsfeindlichen Spekulation gewandelt ist, kann nicht abstreiten, wer ihrer Entwicklung seit 1918 mit offenen Augen und Ohren gefolgt ist. Der Grundsatz „l'art pour l'art", so verderblich er sich auch in der Vorkriegszeit erwiesen hatte, wurde zwar verheimlicht, aber insgeheim doch beachtet. Arnold Schönberg, dessen geistige Leistung turmhoch über allen Anfeindungen steht, hat sich im Laufe einer höchst konsequenten

Steigerung, als schöpferischer Individualist so weit von jeglichem Gemeinsinn entfernt, daß die mangelnde Resonanz seines Werkes verständlich wird. (Und eben hieraus erhellt mit letzter Deutlichkeit, wie wenig unter Umständen sich die absolute Gültigkeit eines Werkes in einer Relation zum hörenden Menschen kundzugeben braucht. Was freilich, heute und wie die Dinge einmal liegen, das Wünschenswertere sei, Gültigkeit oder Allgemeingültigkeit – das eben bleibt die Frage.) So groß also die Persönlichkeitsgeltung Schönbergs ist, so wenig vermag er in die Breite zu wirken. Aus seinem weitverzweigten Schülerkreis ist Anton von Webern der doktrinärste Verneiner dessen, was der Laie „Musikempfinden“ nennt. Erst kürzlich erfuhr man auf dem Musikfest in Siena, wie der ungebrochene Instinkt einer romanischen Hörerschaft gegen solches Eigenbrödlertum rebellisch wurde. Und, um nur ein Beispiel aus einer anderen Gegend der musikalischen Provinz zu wählen, Alois Haba ist mit der spekulativen Einführung seiner Vierteltöne seit Jahren auf dem selben Fleck stehen geblieben, weil sich der Gebrauchswert seiner Erfindung offenbar nicht beweisen läßt.

Dem steht nun eine große Anzahl von Werken gegenüber, in denen die Tendenz, die Musik wieder auf eine breitere Basis zu stellen, deutlich ausgesprochen ist. In Deutschland hat Hindemith am sichersten den Ausgleich zwischen einer eigenen Tonsprache und der unerläßlichen Gemeinverständlichkeit zu finden gewußt. Seine Arbeit für die Jugendbewegung, seine Bemühung um Film- und mechanische Musik dokumentiert das; aber auch seine Beiträge zur sogenannten Kunstmusik zeugen von der Absicht, sich nicht länger in einem esoterischen Geheimzirkel abzuschließen. Eine neue Oper, deren Text Marcellus Schiffer schrieb, wird ein weiterer Schritt auf diesem Wege sein. Strawinsky hat, zumal mit seinen Balletten, den größten internationalen Erfolg seit Richard Strauß zu verzeichnen gehabt. Unter seinem, aber auch unter dem Einfluß von Eric Satie, hat sich in Frankreich eine Gruppe von Musikern betätigt, denen das Publikum nicht mehr Hekuba ist. Diesen Milhaud, Auric, Poulenc hat man prompt vorgeworfen, sie schielten nach dem Publikum. Nun gut, das ist immer noch besser, als starren Auges in romantische Fernen zu blicken. Und wenn auch der vielgeschmähte „Jonny“ des Ernst Krenek gewiß kein Geniestreich ist, so liegt er doch unzweifelhaft auf der angedeuteten Linie. Die Opern Kurt Weills, die zahlreichen Klavier- und Kammermusiken von leichter Spielbarkeit, die Ballette, denen ein erneutes Interesse zugewandt wird, sind alle einig in dem Bestreben, den Hörer wiederzugewinnen statt ihn überheblich abzustoßen.

Grammophon und Radio haben die Situation sehr zweckmäßig verschärft. Denn diese weltumspannenden technischen Apparate sind das beste Kriterium für den Gebrauchswert einer Musik. Was an Faßlichkeit den Horizont einer großen Hörerschaft übersteigt, stoßen sie automatisch ab. Daraus erwächst den Komponisten ein starker Antrieb, die theoretische Einsicht, daß Musik nicht minderwertig zu sein brauche, um volksläufig zu werden, in die Tat umzusetzen. Wirklich sind auch schon Versuche zu verzeichnen, wie mit Einfällen und anständigem Handwerk die niederen Kunstgattungen sublimiert werden können. Man braucht nur an die kleinen, aber in ihrer Art vollendeten Revuen von Holländer oder Spoliansky zu denken, um eine Bestätigung zu finden. Den Tanz hat der Jazz, soweit er nicht schon selbst wieder in Routine verkommen ist, aus der öden Schablone von Tonika und Dominante, aus dem abstumpfenden Einerlei eines

ungebrochenen Viervierteltaktes erlöst. Und aus allem, was heute auf der Straße lebendig ist, hat Kurt Weill eine Partitur zu Brechts „Dreigroschenoper" erdacht, die sich hören lassen darf, noch mehr: die von Tausenden gehört wird. Sie beweist ihnen zu ihrer Freude, daß moderne Musik nicht eine tote Ausgeburt des Gehirns zu sein braucht.

In der gegenseitigen Durchdringung dessen, was bisher als Kunstmusik und Gebrauchsmusik streng geschieden war, liegen die Zukunftsmöglichkeiten der augenblicklichen Musik. Bis zu ihrer gültigen Realisierung hat es noch gute Weile. Inzwischen wäre es angebracht, endlich einmal einzusehen, daß gute Gebrauchsmusik immer noch wertvoller ist als schlechte Kunstmusik.

Herbert Graf (Breslau)

DAS MODERNE OPERNGEBÄUDE

1.

Vor drei Jahrhunderten ist das Operntheater enstanden. Als höfische Gesellschaftsstätte. Ein Barock-Prunksaal, um die Hofloge als Mittelpunkt angelegt, mit standesgemäßer Verteilung der allerhöchsten, hohen und niederen Teilnehmer in „Logen" und „Ränge". In erster Linie ein Festsaal des Hofes, in zweiter erst eine Kunststätte. Zeiten vergingen, Revolutionen rüttelten an Herrschersystemen, morsch gewordenes brach zusammen, neue Geistesströmungen und gesellschaftliche Grundlagen brachen sich Bahn. Die Geschichte ging in unaufhörlichem Kampfe des Neuen mit dem Alten ihren wechselvollen Weg weiter, – das Operntheater blieb. Es bekam einen Bart, erst einen grauen, dann einen weißen. Und zuletzt legte es sich von Traditionen beschwert müde nieder und schlief. Altersschwach hatte es den Kontakt mit der Welt verloren und erschien neuen Generationen nur mehr als ein altes, kostbares Museumsstück, nicht als zeitgemäßer Ausdruck des Lebens. Aber da unter den Menschen dieser Welt die Anhänger der Oper einen besonders ausgeprägten Beharrlichkeitssinn besitzen, ließ man das ehrwürdige Gebäude schlafen und das Publikum schlief mit.

Wagner kam. Sein reines Kunstgefühl prostetierte sofort gegen die zeitfremde, prunkvolle Eigenbedeutung des Zuschauerraumes und mit der ihm eigenen zähen Energie schuf der geniale Reformator in kompromißloser Unabhängigkeit von dem Jahrhunderte alten typischen Opernbau ein neues Haus, in dem das Verhältnis von Zuschauerraum und Bühne wieder seinen wahren Wert erhalten sollte. Die Bühne wurde die Hauptsache, der Zuschauerraum wurde ihren künstlerischen Bedingungen, nicht mehr ihren gesellschaftlichen Rücksichten, untergeordnet. Durch Rückführung des Auditoriums auf die griechische amphitheatralische Form, durch Beseitigung der Logen und Ränge entstand ein künstlerisches Einheitstheater, das auch vom sozialen Standpunkt seiner Zeit um ein halbes Jahrhundert vorauseilte. Das alte Opernhaus hatte seine erste Schlappe erlitten. Der Bayreuther Gast, der von der glanzvollen alten markgräflichen Oper, jenem köstlichen Typus des historischen, italienischen Barock-Opernhauses, seinen Weg zum schlichten Festspielhaus nimmt, wird die Bedeutung der Baureform Wagners in eindringlicher Stärke erleben.

Man müßte es nun als Selbstverständlichkeit annehmen, daß diese Tat Wagners einer wohlbegründeten künstlerischen Zeitströmung die ersehnte Erfüllung bedeutet und daher eine außerordentliche Wirkung auf den senil gewordenen Opernbau ausgeübt hätte. Aber nichts von alledem. Das alte Operntheater warf auf das neue Werk nur einen müden Blick, drehte sich gähnend auf die andere Seite und schlief weiter. Und die Anhänger der Oper betrachteten es in heiliger Stille und mit der gewohnten grenzenlosen traditionellen Ehrfurcht. Nur wenn von Zeit zu Zeit ein Künstler, der die drohende Kluft zwischen der musealen Oper und der neuen Welt angstvoll voraussah, einen Versuch zu einer Neuerung tun wollte, verstellten sie ihm den Weg.

Unterdessen eilte draußen die Zeit weiter. Schnell, und immer schneller. Alte Kulturwerte übersteigerten sich in dekadenter Überreife, Nerven verfeinerten sich zu pathologischer Empfindlichkeit. Treibhausluft erfüllte die Menschen und ihre Kunst. Ein Gewitter mußte kommen, um diese krankhafte, alt gewordene Welt zu reinigen. Der Weltkrieg vollbrachte diese Umwälzung mit grauenhafter Kraft. Im Chaos brachen die alten Kulturideale zusammen und die Menschen retten sich erschüttert zu neuen Fahnen, die ihrer Sehnsucht nach primitiver Lebensfreude, Einfachheit, kraftvoller Loslösung von sensiblen romantischen Träumen das Versprechen der Erfüllung flatterten. Tanz, Gymnastik, Sport, reiche optische Eindrücke im Film, Tempo, Gemeinsamkeitsgefühl, Massenszenen das wurde das Verlangen der neuen Menschen. Neue junge Komponisten suchten die Strömung ihrer Zeit in Töne zu fassen, alte Werke wurden neu gestaltet. Mit „Jonny“ und „Der Zar läßt sich photographieren“ dringt der Lärm der modernen Straße auf die traditionserstarrte Opernbühne, die durch die urwüchsige Kraft der neuen Werke in ihrer Gewohnheit stark irritiert wird. Kann sie auf die Dauer dieser ungestümen Strömung standhalten? Eine rasend gesunde Sucht nach ungehemmtem Lebenstempo ergreift die Menschen, die sich aus dem alten Nervenchaos in eine neue primitive Welt stürzen. Der Aufbau kann beginnen. Noch weiß niemand, wo die endgültige Lösung liegt. Doch das interessiert auch keinen der jungen Generation, denn die Hauptsache: der geistige Grund, die Hauptathmosphäre ist geschaffen. In der Musik, bildenden Kunst, im Tanz, im Schauspiel, in der Revue, im Kino, in der Oper . . . doch halt! Wo ist der Raum für die neuen Bestrebungen? Wo der Kontakt mit dem Publikum dieser Zeit? Können in diesem Raume neue Stoffe, Musik und zeitgemäße Inszenierung wirken? Hier muß die vorwärtsdrängende Jugend, die den Verfall der Oper gegen Kino und Radio durch neue Gestaltung hindern will, einhalten. Denn im alten Operngemäuer rauscht noch immer die Tradition.

2.

Das Operngebäude hat den Zusammenhang mit unserer Zeit verloren. Verständnislos steht es dem Sinnentaumel einer neuen Welt gegenüber, die fern von gesellschaftlichen Logen- und Rang-Vorurteilen die Menschen, wie im Sportplatz, zu einem gemeinsamen Theatererlebnis umfassen will. Das Loch der Guckkastenbühne starrt wie ein altgewordenes Requisit in die Zuschauer und das Proszenium ist auf die Dauer nicht mehr imstande, den notwendigen Kontakt zwischen dem Auditorium und der Bühne aufzuhalten. Die heutige Zeit verlangt einerseits die Verbindung des dramatischen

Geschehens mit der Menge der Zuschauer durch die Arenaform, wie sie Reinhardt genial wieder erneuert hat, andrerseits muß für die Oper eine technisch mit allen Mitteln der jüngsten Zeit ausgestattete Hinterbühne zur Verfügung stehen, welche die alte tiefe Illusionsbühne zu einer Breitenbühne verwandelt, die zu allen bühnentechnischen Aufbauten, optischen (auch filmischen) und akustischen (Ton-Übertragungen) Wirkungen hervorragend fähig ist. Die nähere Detail-Durchführung der Anlage, wie sie der Schreiber dieser Zeilen sieht, würde zu weit führen, da es sich zunächst nur um die Betonung der prinzipiellen Notwendigkeit einer neuen Opernbühne handelt. Die Grundformel aber, auf die sich der Operneubau aufbauen müßte, würde etwa heißen: Zeitgemäße Kombination einer je nach dem Charakter des jeweiligen Werkes (mit dem Orchester) veränderlichen, Arena-Vorderbühne mit einer, in die Breite gezogenen Hinterbühne, welche die technischen Fähigkeiten der Illusionsbühne in neuer Form umgestaltet und nach Wunsch auch als Zuschauerraum verwendbar ist. Dieser Teil kann sich mit dem übrigen amphitheatralischen Zuschauerraum zirkusartig schließen und den ganzen Saal zu einer um die Vorderbühne gelagerten Halle machen.

In einem solchem Opernneubau wird die Kluft überbrückt werden, die in der Gegenwart zwischen Oper und Publikum besteht. Die Oper kann nur im Zusammenhang mit ihrer Zeit lebendig bleiben und modernes Volksgut werden. Dazu sind neue, aus der Gegenwart geborene Interpretationsmethoden und für diese wiederum vor allem ein neues Heim vonnöten. Dieses darf in seinen ideellen Grundlagen nicht lediglich von einem Architekten bestimmt werden, sondern – wie stets Theaterbaureformen – vom schöpferischen Regisseur und Kapellmeister. Denn der Jahrhunderte alte Opernbau-Typus darf nicht neuerdings bloß äußerlich architektonisch verändert werden, sondern muß aus dem Geiste der modernen Theateridee vom Opernkünstler den geistigen Grundplan erhalten. Das neue Operntheater muß von innen, nicht von außen gebaut werden.

3.

Das moderne Operngebäude, aus dem Geiste der Zeit und Berücksichtigung der alten Errungenschaften gebaut, wird der Raum für die zukünftigen Opernwerke sein. Es wird aber auch im Stande sein, die Meisterwerke aus früherer Zeit durch jeweilige Veränderung der Bühne in zeitgemäßer neuer Form zu bringen, ohne ihren inneren Stil zu verletzen. Durch Verbindung aller äußeren technischen Mittel mit einer Verinnerlichung der Regie – dieser wichtigsten Aufgabe der modernen Opernregie – durch Verquickung aller neuen Bühnenwunder in der Verwandlungskunst und Beleuchtung, Film und tänzerischer Bewegungskunst wird die neue Oper im neuen Raum entstehen. Ein solches Operntheater mit reichen optischen und akustischen Mitteln, mit Zusammenhang zwischen Publikum und Bühne und mit billigen Preisen, welche die neue Opernbühne durch ihre infolge der Arena-Form ungleich größere Fassungszahl ermöglicht, wird Kontakt mit dem Volke erhalten.

Die zeitgemäße Oper im zeitgemäßen neuen Hause – dies die Forderung, die reif zur Erfüllung ist. Eine neue Generation brennt vor Verlangen, die Oper, welche die Patina eines leblosen historischen Kunstobjektes anzusetzen droht, als moderne Volkskunst zum Leben zu erwecken. Warum schimpfen über Kino, Radio, Tonfilm und Sport?

Warum Angst vor den Bestrebungen einer neuen Zeit? Warum so viel mutloser starrer Konservatismus? Kann man gegen Entwicklungskräfte auf die Dauer erfolgreich Opposition machen? Schade um die Kräfte, die dafür aussichtslos verbraucht werden und keine Freude aufkommen lassen! Viel schöner muß es doch sein, Zeitkräfte zu verstehen, sich nutzbar zu machen, aufzubauen und zu einer schönen Kulturaufgabe zu helfen: der neuen Oper. Man gebe der jungen Generation die Möglichkeit, das Museumsstück des alten, stets kopierten zeitfremden Operngebäudes zur anregenden zeitgemäßen musikalischen Theaterstätte zu wandeln. Man wecke die Oper zu neuem Leben — im neuen Hause!

Leonhard Deutsch (Wien)

DAS SUPERPIANO

So bezeichnet E. Spielmann das von ihm erfundene Elektrowellen-Instrument, dessen Tonerzeugung nach einem ähnlichen Prinzip erfolgt wie bei dem „Triergon"-Tonfilm. Eine rotierende Scheibe, die mit radial verlaufenden, abwechselnd lichtdurchlässigen und -undurchlässigen Streifen versehen ist, wird von der einen Seite durch ein Glühlämpchen bestrahlt. Der so intermittierende Lichtstrahl fällt auf eine Selenzelle, die ihn in einen wechselnden Leitungswiderstand in einem Leitungsdraht umwandelt, von wo aus die weitere Umwandlung in den Ton mithilfe eines Lautsprechers (oder eines Mikrophons) erfolgt. Die Tonhöhe wird durch die Streifeneinteilung der Scheibe sowie durch die Umdrehungszahl bestimmt. Die Scheiben sind auf einer gemeinsamen rotierenden Welle angebracht, das Glühlämpchen jeder Scheibe wird durch Tastendruck von einer üblichen Klaviatur aus eingeschaltet, die Tonstärke läßt sich durch den Fingerdruck sowie durch Pedalisierung regeln. Änderung der Umdrehungszahl bewirkt Transposition. Je nach der Streifung der Scheiben kann man auch die Klangfarbe modifizieren, und ebenso läßt sich anstelle der Halbtonreihe jede andere Skala zugrundelegen.

Der Erfinder führte das Instrument im Wiener Kulturbund kürzlich zum erstenmal der Öffentlichkeit vor. Bei aller Anerkennung, die die geistvolle Konstruktion verdient, brachte sie dem Musiker eine arge Enttäuschung. Vor allem litt die Vorführung an einer ungeschickten Programmwahl, namentlich an der Kombination des Instruments mit dem gewöhnlichen Klavier und mit Gesang, wodurch seine Mängel noch stärker hervortraten. Ausserdem ergaben sich einige Störungen im Apparat, der nach der Angabe des Erfinders noch einer technischen Vervollkommnung bedarf. Der Klang erinnert an den eines Harmoniums, die Färbung ist je nach Stärke und Höhe zu matt oder zu grell, zu rauh oder zu gläsern. Aber auch nach der Behebung dieser Schwächen wie auch der störenden Nebengeräusche kann das „Superpiano" bestenfalls ein Harmonium ersetzen, ohne aber dessen Mehrfärbigkeit zu erreichen, da der Lautsprecher, wie auch vom Rundfunk bekannt ist, die Farbenunterschiede ausgleicht. Daß ein Tasteninstrument mit starrem kontinuierlichen Ton schon gar nicht die Stelle des Pianofortes als Hausinstrument vertreten kann, weiß man schon vom Harmonium her.

Erwin Kroll (Königsberg i. Pr.)

BEI JAQUES DALCROZE.

Studienfahrt nach Genf.

Lange vor den Reformen des deutschen öffentlichen und privaten Musikunterrichts hat Jaques Dalcroze in Genf und Hellerau durch seinen (Rhythmik, Gehörbildung und Improvisation umfassenden) Lehrgang jene enge Verbindung zwischen Musik, Körpererlebnis und harmonischer Menschenbildung hergestellt, die von unseren auf Arbeitsunterricht und Erlebnispädagogik bedachten Erziehern heute so eifrig gefordert wird. Wie stark Musik und Menschentum aufeinander angewiesen sind, wie sehr sie „rhythmisch" verbunden werden können, das wurde dem Schreiber dieser Zeilen klar, der sich gelegentlich eines Ferienkursus an der jetzigen Wirkungsstätte des Altmeisters der Musikerziehung „authentische" Eindrücke zu verschaffen suchte.

Eine Studienfahrt nach Genf ist auch auf andere Weise aufschlußreich; denn hier runden sich zufällige musikalische Reiseeindrücke zu einem Zeitbild, das erkennen läßt, wie stark das Dalcrozesche Ideal einer Durchdringung von Musik und Leben vom heutigen Musikbetrieb abweicht. In der Weltstadt Berlin schreien Plakate Konzertserien berühmter Dirigenten ins Volk: der Agent, der Solist, das gesellschaftliche Milieu schiebt sich vor das Erlebnis des Kunstwerkes. Vergeblich sucht der durchreisende Provinzler Widerspiegelung der Gegenwart auf dem Opterntheater. Die Werke von gestern herrschen, aber man spürt wenigstens die guten Absichten feinsichtiger und feinhöriger Regisseure und Kapellmeister. Freilich lockt Ensemblekunst und Kultur der Szene die Massen lange nicht so wie das Kino und der Jazz. Es ist nur auffällig, wie schlecht im allgemeinen bei uns Jazz gespielt wird. Anfänge wirklicher Revuekunst sind vorhanden: Mischa Spoliankys „Es liegt in der Luft". Dagegen ist der Betrieb der öffentlichen Unterhaltungsmusik ein völlig vorgestriger. Nicht nur die Programme unserer Reichswehrkapellen bilden oft eine einzige Sünde wider den heiligen Geist der Musik, auch Kurorchester vom Range des Baden-Badener bieten alltags ihren Hörern schlimmen internationalen Kitsch. Im Rundfunk macht man es sich auch sehr leicht. So hörte jemand in Stuttgart beim Mittagessen ein paar verwehte Klänge einer Radioübertragung, bei der der Schluß der „Meistersinger" dem genügsamen Volke vermittels Schallplatte statt in Cdur in Ddur geboten wurde. — Nicht, daß es außerhalb der deutschen Grenzpfähle besser wäre. Zwar bläst in den Schweizer Bergen der Hirte sein Alphorn noch nach alter Weise und bemüht sich, den fürchterlichen Lärm der Autohupen zu übertönen. Aber in den Schweizer Hotels, wo die englischen Magazine als beliebte geistige Nahrung herumliegen, kann man Zitherkonzerte mit „Volksliedern" hören, daß einem angst und bange wird, und auf den Dampfern des Genfer Sees fideln Volksmusikanten Stücke aus den Töchteralbums von 1890.

Nach solchen gewiß zufälligen, aber doch symtomatischen musikalischen Eindrücken tritt man aufatmend in die reinere Luft des Genfer „Instituts Dalcroze". Bald wird es offenbar, daß Dalcrozes Methode über das Fachlich-Musikerzieberische hinaus zur Selbstentdeckung des Ich, zur Stärkung und Verfeinerung der Nerven, zur Festigung des Willens uns zur wohltuenden Sichtung romantischer Gefühlsverworrenheit beiträgt. Man

spürt, wie die Rhythmik durch das körperliche Erleben der unendlich mannigfaltigen musikalischen Rhythmen und ihre Beziehung zueinander zu gesteigerter Lebensfreude, zur Selbstbeherrschung, zu schöpferischem Spiel leitet. Immer wieder betont Dalcroze, daß Rhythmik nicht Selbstzweck, sondern nur ein vorbereitender Erziehungsweg zur Kunst und zum Leben sei. Wenn er im Bereiche der Musikalischen Solfège und Improvisation an das so oft verschüttete musikalische Körpererlebnis bindet, so wird der menschliche Formensinn dadurch geweitet und die schöpferische Kraft der Erfindung gesteigert. Lebensfreude, Lebensordnung, Gemeinschaftssinn, Klarheit des Willens, Beweglichkeit und Sicherheit des Gefühls, Findigkeit der Fantasie – man muß es erlebt haben, wie der nun 61 jährige Meister, Schalk und Weiser zugleich, sie bei seinen so verschieden gearteten Schülern zu wecken versteht. Wie er, jeder Pose, jeder tänzerischen Attitüde abhold, nur das Natürliche gelten läßt, wie, durch seinen Zauberwillen gelenkt, Körper und Geist, Gefühl und Willen am Bande der Musik in sinnvollem Spiel der Kräfte harmonisch geführt werden, wie das rhythmische Erleben und mit ihm das gesamte künstlerische Empfinden sich zu kaum glaublicher Feinheit steigert.

Das nimmt man von Genf mit: im Sinne Jaques Dalcrozes musikalisch erziehen heißt lauterste Menschenbildung betreiben. Es laufen heute so viele falsche Propheten herum, die, die Konjunktur schlau ausnutzend, ohne innere Berufung anf dem weiten mit „Weltanschauung" getränkten Felde um Gymnastik, Tanz, Instrumentalspiel und Gemeinschaftsmusizieren herumjonglieren. Der Nebel, den sie verbreiten, zerstiebt vor dem Werke von Hellerau und Genf. Denn dieses, nachkontrollierbar bis ins Kleinste, ist auf eine (genial erschaute) Methode aufgebaut, bei der das musikalische Erlebnis wirklicher (nicht erschwatzter) Mittelpunkt ist.

MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

ZEITSCHAU

Anfang Februar sind kurz hintereinander zwei bekannte Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens gestorben: Siegfried Ochs und August Halm. Ochs wirkte als Dirigent seines Philharmonischen Chores jahrzehntelang in breitester Öffentlichkeit. Die Tätigkeit August Halms blieb auf einen kleinen Kreis beschränkt. Selber eine eigenwillige, vielleicht schrullige Natur, fand er geistigen Anschluß bei den „freien Schulgemeinden". Er war zuerst im Landschulheim Haubinda, später in Wickersdorf tätig. In seinen Schriften wandte sich Halm als einer der ersten gegen die Hypertrophie der spätromantischen Musik. Er kam auf diesem Weg zu Bruckner, dann zu Bach. Seine auf die Formprobleme gerichteten Untersuchungen bedeuteten einen wichtigen Vorstoß gegen den poetisierenden Musikfeuilletonismus. Obwohl den modernen Bestrebungen uninteressiert gegenüberstehend, hat Halm doch einer neuen Musikanschauung das Wort geredet. Auch als Komponist ist er hervorgetreten.

Ochs ist mit der neueren Entwicklung der Chormusik aufs engste verbunden. Sein Philharmonischer Chor, den er in Anlehnung an Hand von Bülows Orchesterreform zu straffster Disziplin erzog, war ein wesentlicher musikalischer Faktor Berlins in der Vorkriegszeit. Die von Ochs gepflegte Darstellungsart alter Musik gewann großen Einfluß auf die gesamte deutsche Chorpflege. Ochs war in erster Linie Chortechniker. Seine viel nachgeahmte Bachinterpretation war auf Präzision, manchmal beinahe auf exerzierten Drill, und auf glänzende Wirkung gerichtet. In seinem „Deutschen Chorgesang" legte er seine reichen praktischen Erfahrungen nieder. Schlagfertig, witzig, temperamentvoll wußte sich Ochs gegen mancherlei Widerstände zu behaupten. Seine frühere finanzielle Unabhängigkeit kam ihm dabei zu Hilfe. Krieg und Inflation vernichteten sein Lebenswerk, den Philharmonischen Chor, und schmälerten sein bedeutendes Vermögen. Die nach dem Krieg ins Leben gerufene Hochschule für Musik in Berlin übertrug ihm die Leitung ihres Chores, an dem er bis zum vorigen Sommer mit unverminderter Frische wirkte.

* * *

München machte dieser Tage durch eine für eine Großstadt ungewöhnliche Presseaffaire von sich reden. Knappertsbusch, der neben der Oper auch die Konzerte der musikalischen Akademie leitet, legte sein Amt als Konzertdirigent nieder, weil er sich durch die Kritiken Oskar von Panders in den „Münchener Neuesten Nachrichten" in seiner künstlerischen Ehre getroffen fühlte. Unmittelbarer Anlaß war eine durchaus sachliche Besprechung seiner Wiedergabe der Neunten von Beethoven. Der „Verein Münchener Musikkritiker" hat die einwandfreie Haltung der Kritik bestätigt, und darauf beschloß die Zeitung, die Beurteilung der Veranstaltungen in der Musikalischen Akademie einzustellen. Knappertsbusch erklärte, daß er nun „mit doppelter Freude" seine Tätigkeit wieder aufnehmen wolle. Ob der Fall damit erledigt ist, scheint mehr als fraglich. Denn auf die Dauer kann weder der Dirigent noch das Blatt auf die Besprechung verzichten. Das haben alle ähnlichen Konflikte erwiesen. Wird man sich auf einen Kompromiß einlassen oder wird man den Kampf nun auf die Oper übertragen, wo man mit Knappertsbusch keineswegs allgemein zufrieden ist? Das Letztere liegt durchaus im Bereich des Möglichen. Denn man weiß, daß im Hintergrund Hans Pfitzner steht, den die „Münchener Neuesten Nachrichten", wie es heißt, an Knappertsbuschs Stelle lanzieren wollen.

Heinrich Strobel (Berlin)

KLEMPERERS „HOLLÄNDER"

Zur Neueinstudierung in der Berliner Staatsoper

1.

Die Krise des Operntheaters ist eine Krise der Opernform und der Operndarstellung. Während sich das Schauspieltheater in den Jahren nach dem Krieg revolutionierte und neue Probleme behandelte, während sich der Aufführungsstil erneuerte, versank die Oper in bequemer Konvention. Während sich das Schauspieltheater in enger Beziehung zu den geistigen Umwälzungen der Gegenwart umformte, wurde die Oper als Ganzes

von den neuen Strömungen nicht berührt. Ihre wenigen schöpferischen Vorstöße in Zeitnähe blieben unbeachtet. Der Theaterbesucher, von jeher an geistige Anspannung gewöhnt, erlebte mit gesteigerter Aktivität. Der Opernhörer, geistiger Auseinandersetzung immer mehr entwöhnt, ließ sich von einer absterbenden Form benebeln und berauschen. Er blieb passiv. Oper trat in einen immer weiter aufklaffenden Gegensatz zum Theater. So konnte es kommen, daß sich hier eine Dramaturgie und eine Darstellungspraxis konservierte, die in keinem Schauspieltheater mehr möglich wäre. Das Veraltete, Hohle, Aufgeputzte nannte man geringschätzig „opernhaft“. Für den geistigen Menschen bedeutet Oper oft so viel wie Kulissenplunder und Gefühlsschwimmerei.

Es bleibt das Verdienst Klemperers, mit äußerster Konsequenz die Erstarrung des Operntheaters durchbrochen zu haben. Als er vor anderthalb Jahren die Leitung der Krolloper übernahm, wußte er, daß es sinnlos ist, in der herkömmlichen Art weiter Oper zu spielen. Erneuerung, Aktivierung von grundauf: das allein kann die Gattung für eine lebendige Kunstpflege retten. Damit ergaben sich die Ziele: Aufführung aller zeitgenössischen Werke, die eine neue Lösung des Formproblems erstreben, Reinigung der älteren Meisterwerke von einer lächerlich gewordenen Aufführungstradition, Modernisierung der Darstellung, Neugestaltung des Operntheaters aus der sich formenden neuen Musikanschauung – „Entoperung“.

Anderthalb Jahre Krolloper legen Zeugnis von Klemperers zielbewußter Arbeit ab. Gewiß wurden Fehler gemacht. Gerade in letzter Zeit ließ man sich auf Kompromisse ein. In „Carmen“ wurde vor den großartigen, unopernhaften Dekorationen Nehers ein ganz konventionelles Spiel gezeigt, eine „Fledermaus“-Einstudierung sank zu provinzieller Abgegriffenheit herab. Aber die entscheidenden Taten heben sich umso stärker ab: der Eröffnungs-Fidelio, der wie ein Orkan über sattes Operngenießertum hereinbrach, Don Giovanni, der Strawinskyabend, Cardillac, Geschichte vom Soldaten und jetzt die hinreißende, aufrüttelnde Wiedergabe des „Fliegenden Holländer“. Man setzt sich mit Problemen auseinander, man scheut das Experiment nicht. Und hinter allem wirkt die am Werk sich verzehrende, musikbesessene Persönlichkeit Otto Klemperers. Die Städtische Oper schleppt Mittelmaß und Gestrigkeit weiter. Unter den Linden macht man kostspielige, prunkende Oper. Aber hier bei Klemperer leistet man produktive Arbeit.

2.

Klemperer geht beim „Holländer“ ähnlich vor wie seinerseit beim „Fidelio“. Ein frischer Wind bläst Staub und Flitter weg. Die Partitur, die Szene, das Kostüm: alles wird erneuert. Klarheit, Sauberkeit ersetzt den das Werk überwuchernden romantischen Illusionismus. Nicht, daß etwas gegen die Romantik des Holländers geschähe. Im Gegenteil: noch nie wirkte die Oper so unheimlich, unwirklich, gespenstisch. Nur jene zweifelhaften Stimmungsmittelchen der herkömmlichen Oper werden abgestoßen. Dülbergs Bilder sind in ihren klaren architektonischen Umrissen wunderbar durchdacht. Das plötzliche Auftauchen des riesigen Holländerschiffs aus dem Dunkel, die fahlen Farben der Spinnstube – das romantische Wesen der Oper ist mit zeitgemäßen Mitteln erfaßt. Der „Holländer“ wurde nicht entromantisiert, sondern entopert. Demgemäß hält man, vielleicht die bedeutendste Tat, auch die Kostüme einfach und

wahr [1]). Die peinliche Niedlichkeit der Spinnermädchen ist verschwunden. Nicht mehr quälen sich ältlich-kokette Frauen in Stöckelschuhen und weißen Häubchen mit einem nie funktionierenden Spinnrad ab – um Mary drängen sich diese Mädchen eng zusammen, in einfacher Arbeitskleidung, in farbigen Pullovern. Hinten lehnt Senta am Fenster, bleich, den stieren Blick auf das Bild gerichtet, springt plötzlich auf, mitten in den Kreis der Arbeiterinnen hinein und singt, halb am Boden, in höchster Ekstase ihre Ballade. (Moje Forbach als Senta: innerlich, ergreifend, nie pathetische Heroine). Und ebenso kommen aus Dalands Schiff keine Opernstatisten mit schlechtsitzenden Schlapphüten und falschen Bärten, sondern wirkliche Seeleute. Der Holländer ist kein dämonisch-schöner Herzensbrecher, sondern eine düstere, bleiche Gestalt in schwarzem Mantel.

Wie Klemperer schon früher Künstler heranzog, die sich im modernen Schauspieltheater bewährt hatten, so gibt er diesmal die Regie dem bei Jeßner tätigen Jürgen Fehling. Er operiert ein bißchen viel mit symbolischen Lichtern, er spielt zu sehr mit dem Wechsel der Stellungen. Aber die Gesten sind doch überall vereinfacht, das hohle Mimenpathos ist ausgetrieben.

Klemperer greift auf eine ältere Fassung des „Holländer“ zurück, in der die Erlösungsmusik am Schluß der Ouvertüre wie am Schluß der Oper fehlt. Die Instrumentation ist härter, dynamische Akzente sind schärfer. Das kommt Klemperers Idee entgegen. Er intensiviert, besonders in den beiden letzten Akten, die Dramatik der Musik in unerhörter Weise, er spannt die rhythmischen Energien bis zum Äußersten. Die Chöre hat man noch nie so elementar und wuchtig gehört. Eine durchgehende Steigerungslinie gliedert die Nummern ineinander. Mehr als ein der früher erneuerten Werke zwingt der „Holländer“ zur Beschäftigung mit dem Problem der Gefühlsdarstellung, das zu einem brennenden Problem der Musik überhaupt geworden ist. Klemperer nimmt Melodie als Spannungsausdruck. Er meidet das Weiche und Klangschwelgerische. Seine Interpretation ist ausdrucksgespannt, aber nicht gefühlvoll. Er verzichtet auf die sinnliche Reizwirkung, um die rein musikalische zu erhöhen.

So fremd uns die Ideologie der Erlösungsoper ist – hier wird Wagner so dargestellt, daß er von der Musik aus den heutigen Menschen unmittelbar berührt. Die Erneuerung ist am schwierigsten Beispiel verwirklicht. Es ist aktuelles Operntheater.

3.

Und gerade weil es aktuelles Operntheater ist, fiel ein Teil der „zünftigen“ Kritik mit einer selten erlebten Gehässigkeit und Demagogie über diese Inszenierung her. Eine Diskussion über sie wäre fruchtbar, wenn vernünftige Einwände erhoben würden. Man kann gewiß in der Aufführung manche Inkonsequenzen nachweisen, man kann manches gegen das Prinzip der architektonischen Stilisierung bei Wagner vorbringen. Das würde zu der schwierigen und noch lange nicht gelösten Frage führen: Wagner und das moderne Operntheater? Und schließlich zu dem Problem: Wagner und wir, was hat uns seine Kunst zu sagen? Aber keiner der Gegner denkt daran. Man versucht eine künstlerische Leistung mit leerem Geschimpfe, mit tönenden Phrasen wie

[1]) Die „Allg. Musikzeitung“ schreibt: „Der natürlich bartlose Holländer schaut aus wie ein bolschewistischer Agitator, Senta wie ein fanatisch exzentrisches Kommunistenweib, Erik im wüsten Haarschopf und im Wollsweater wie ein Zuhälter.“

„Wagner"-Schändung", „Kulturschwindel großen Stils" und endlich mit politischen Redensarten totzuschlagen. Es ist der Ton eines Leitartikels, wenn man in der Kritik einer rechtsstehenden Zeitung liest:

> „Somit hat die Minierarbeit gegen die deutsche Kunst unter staatlicher Aufsicht ihren Höhepunkt erreicht . . . Wir kennen die Einstellung der Herren Klemperer und Gen., die in enghorizontigem Fanatismus eine Richtung vertreten, die weit abführt von den Idealen, deren Pflege in dieser Zeit dem deutschen Volke besonders not tut und unseren in diesen Dingen maßgebenden Behörden am Herzen liegen sollte. Was aber Herr Otto Klemperer mit dieser Versudelung einer deutschen Oper begangen hat, läßt das Maß nun überlaufen . . . . Hier handelt es sich um gewissenlose Vergiftungsversuche, auf die es nur eine Antwort gibt: Hinaus mit den Schädlingen!"

Der durch die politische Haltung der Zeitung bedingte Kampf gegen die derzeitige preußische Regierung wird von denselben Leuten unbedenklich in die Kunstkritik übernommen, die sich sonst am lautesten über Vermengung künstlerischer und politischer Momente empören. Es ist eine nicht mehr zu unterbietende Unsachlichkeit und Ungeistkeit des kritischen Kampfes. Auf keinem Gebiete der Literatur wäre dieses Niveau denkbar. Durch Böswilligkeit allein ist es nicht zu erklären, so wesentlich auch diese Motive sein mögen (etwa wenn der stürmische Erfolg der Holländeraufführung an einer anderen Stelle in „eisiges Schweigen" umgefälscht wird.). Der tiefere Grund ist die Ahnungslosigkeit der zünftigen Musiker von dem, was heute in der Kunst vorgeht, ist Isolierung der „Tonkünstler". Wir kommen damit zu den oben ausgesprochenen Gedanken zurück. Immer noch leben die Musiker als Kaste für sich in einer Welt, um die sie sich nicht bekümmern. Immer noch meinen sie, auf das zunftmäßige Wissen käme es an, das in Wahrheit selbstverständliche Voraussetzung ist oder wenigstens sein sollte. Weil Wagner „Schleierprospekte" verlangte, verlangen sie auch „Schleierprospekte" und weil sie Opernromantik nur als dekorativen Flitter kennen, so fordern sie ihn immer wieder mit einer stumpfen Beharrlichkeit. Das alles ist nur möglich, weil der „Tonkünstler" keine Ahnung vom Theater der Gegenwart hat, weil er nie heraus kommt, weil er sich wohl zum soundsovielsten Mal die Waldsteinsonate, aber nicht die „Dreigroschenoper" anhört, weil er lieber sein „Fachblatt" liest als in den Film „Sturm über Asien" geht, weil er (wie ein Literat treffend sagte) immer noch in der Makartzeit lebt. Die Isoliertheit des Musikers ist auch der Grund, warum gerade bei ihm Erneuerungsversuche der Oper, wie sie Klemperer erstrebt, auf Verständnislosigkeit und Widerspruch stoßen.

NOTIZEN

AUS DEN OPERNTHEATERN

Glucks komische Oper *„Die Belagerung von Kythera"* gelangte in einer Bearbeitung von *Dr. Ludwig K. Mayer* am *Magdeburger Stadttheater* zur Uraufführung.

Strawinsky dirigierte in *Dresden* eine Konzertaufführung seines *„Ödipus Rex"*.

A. Schremmer und *Ludwig Kusche* haben aus Mozarts beiden Opernfragmenten „L'oca del Cairo" und „Lo sposo deluso" eine neue zweiaktige komische Oper zusammengestellt, die unter dem Titel *„Lo sposo deluso"* oder *„Der betrogene Bräutigam"* Ende Februar am Landestheater in *Gotha* uraufgeführt wird.

Manfred Gurlitt beschäftigt sich mit einer Oper nach den *„Soldaten"* von *Lenz*, deren Buch er sich selbst zurechtgemacht hat.

Die Uraufführung der Oper *„Der verlorene Sohn"* von *Hermann Reutter* wird am 20. März am Landestheater in *Stuttgart* erfolgen; gleichzeitig wird Reutters *„Saul"* aufgeführt. Beide Werke werden darauf vom Stadttheater in *Osnabrück* gegeben.

Ravels „L'heure espagnole" und *Milhauds „Le pauvre Matelot"* gelangen an der Staatsoper am Pl. d. Republik in *Berlin* unter *Klemperer* zur Aufführung.

Das Stadttheater *Aachen* bringt die vereinfachte Fassung von *Bergs „Wozzeck"* heraus. *Oldenburg* gibt „Wozzeck" am 27. Februar.

Spolianskys Oper *„Pfingstsymphonie"* gelangt am Reussischen Theater in *Gera* zur Uraufführung.

Hanns Eisler schreibt eine Oper nach einem Text von *Robert Winter.*

Bohuslav Martinu hat eine Filmoper in drei Akten in Arbeit, die in der kommenden Saison zur Uraufführung gelangt. Das Stück heißt *„Die drei Wünsche"*.

Intendant Schüler und Generalmusikdirektor Ladwig haben die *„Fledermaus"* in einer völligen Neueinstudierung des *Königsberger Opernhauses* von allen modernen Operettenelementen gereinigt. Sie sind auf die ursprüngliche Fassung von Musik und Text zurückgegangen und haben in Anlehnung an alte Photos und Modekupfer für Kostüme und Dekorationen den Stil der Entstehungszeit der Fledermaus (70er Jahren des vorigen Jahrhunderts) gewählt mit Cue de Paris, Gaskandelabern etc. Der Versuch führte zu einem sensationellen Erfolg.

„Tiefland" schlägt „Jonny". Als meist gespielte Opern an deutschsprachigen Bühnen im vorigen Jahr sind kürzlich *„Tiefland"* und *„Jonny spielt auf"* genannt worden. Dabei wurde darauf hingewiesen, daß eine so hohe Aufführungsziffer, wie sie „Jonny spielt auf" im letzten Jahr erlangte – 421 – bislang von keiner anderen Oper binnen Jahresfrist erreicht worden ist. Dies ist nicht zutreffend: denn „Tiefland" ist an deutschen Bühnen z. B. im Jahre 1908 463 mal und im Jahre 1909 647 mal aufgeführt worden.

AUS DEN KONZERTSÄLEN

Beim 7. *Internationalen Musikfest*, das die Internationale Gesellschaft für Neue Musik Anfang April in *Genf* veranstaltet und das von Ansermet geleitet wird, kommen folgende deutsche Werke zur Aufführung: *Butting:* Sinfonie, *Marx:* Motette: „Werkleute sind wir". *Goldschmidt:* Klaviersonate. *Müller:* Klavierkonzert. Die Werke von *Butting* und *Müller* werden von *Scherchen* in einem Jubiläumskonzert des *„Bundes für Neue Tonkunst"* in *Königsberg* uraufgeführt.

Erich Kleiber brachte in einem Sinfoniekonzert der Staatskapelle *Josip St. Slavenskis* erstes Orchesterwerk *„Balkanophonia"* zur Uraufführung. Das Werk wurde vom Publikum mit großem Beifall aufgenommen und der anwesende Komponist oftmals hervorgerufen.

Paul Hindemiths Orgelkonzert wurde in *Essen* von *H. Nowakowski* unter *Max Fiedler* mit großem Erfolg gespielt. Das Werk wird erstmalig in *Berlin* am 24./25. Februar von Professor *Heitmann* unter *Dr. Furtwängler* gespielt, ferner am 22. Februar in Hamburg.

Koussewitzky brachte *Ernst Tochs Klavierkonzert* mit dem ausgezeichneten Pianisten *Jesus Maria Sanroma*, der es schon in Paris gespielt hatte, nun auch in *New-York* und *Boston* zu Gehör.

Professor Josef Haas, München wird am 19. März seinen 50. Geburtstag feiern. Aus diesem Anlaß werden zahlreiche Aufführungen seiner Werke vorbereitet. In vielen Konzertstädten sind besondere *„Haas-Abende"*, so in Berlin, Münster, München, Chemnitz, Magdeburg vorgesehen. Auch die deutschen Rundfunksender werden Haas durch Aufführung seiner Werke ehren. So wird die Funkstunde in *Berlin* am 12. März mehrere Werke, darunter die „Deutsche Vesper" in der Wiedergabe durch den Madrigalchor Magdeburg übertragen.

Ein neues Orchesterwerk, *Vorspiel I für Orchester*, op. 22 von *Philipp Jarnach* wird Generalmusikdirektor *Abendroth* in *Köln* am 19. Februar aus der Taufe heben.

Die *„Suite sinfonique"* von *D. Milhaud* bringt Generalmusikdirektor *Beck* in *Magdeburg* zur Uraufführung.

Daß sich auch in kleinen Städten Pioniere für Neue Musik finden, zeigt ein Konzert in *Tilsit*, das Intendant *Trummer* mit folgenden Werken vorbereitet: Strawinsky, Feuervogel-Suite, de Falla, Tänze aus „Dreispitz", Toch, Tanzsuite und Hindemith, Kammermusik Nr. 1.

Ein neues Violinkonzert von *Paul Höffer* spielt *Havemann* in Düsseldorf.

Eine Kompositions-Matinée von *Albert Maria Herz*, veranstaltet als erstes gemeinsames Konzert des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer und des Kölner Tonkünstlervereins, hatte einen starken Erfolg. Es gelangten Lieder – gesungen von dem ersten Baritonisten der Kölner Oper, *Gerhard Husch* – und zwei Streichquartette – gespielt von dem Riele Queeling-Quartett – zur Aufführung.

PERSONALIEN

In *Wien* starb an seinem 75. Geburtstag der Kunsthistoriker und Beethovenforscher *Dr. Theodor von Frimmel*. Ursprünglich Arzt, wandte er sich später der Musik und den bildenden Künsten zu. Frimmel war im Hauptberuf Direktor der Schönbornschen Gemäldegalerie in Wien. Um die exakte Erforschung von Beethovens Leben hat er sich große Verdienste erworben.

In *Rom* starb der Komponist und Musikschrift- *Domenico Alaleona*. Sein Hauptwerk ist eine „Geschichte des Oratoriums in Italien".

Den Lehrern an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart, *Hermann Roth*, *Hugo Holle* und *Walter Rehberg* wurde der Titel „*Professor*" verliehen.

Dr. Herbert Graf, Oberspielleiter des Breslauer Stadttheaters, wurde als Oberregisseur an das *Frankfurter Opernhaus* für mehrere Jahre ab nächster Spielzeit verpflichtet.

Li Stadelmann spielte das Cembalokonzert von *de Falla* in Rostock und Königsberg mit außerordentlichem Erfolg.

Irmgard Grippain-Gorges spielte in *Eisenach* unter W. Armbrusts Leitung „Nächte in spanischen Gärten" von *de Falla* und Ukrainische Rhapsodie von *Liapunow*.

RUNDFUNK

Die *Mitteldeutsche Rundfunk A.-G.* in *Leipzig* hat in ihrer Generalversammlung einstimmig beschlossen, den Generalintendanten des Braunschweigischen Landestheaters, Professor *Dr. Ludwig Neubeck*, in den Vorstand zu berufen. Prof. Dr. Neubeck hat die Wahl angenommen und wird am 1. August d. J. die Leitung des Leipziger Rundfunks übernehmen.

In Hollywood begannen die Aufnahmen für den großen *Jonny-Tonfilm*, den die Firma Warner Brothers nach Kreneks Text und Kreneks Musik dreht.

Ernst Toch schreibt im Auftrag des Frankfurter Rundfunks eine „*Heitere Suite*" für Orchester, die durch den Frankfurter Sender uraufgeführt wird.

NEU-AUSGABEN

Von der seit Mai v. Js. erscheinenden *Gesamtausgabe* der musikalischen Werke des *Michael Praetorius* (Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin), herausgegeben von Privatdozent *Dr. Friedrich Blume*, liegt, nunmehr der erste Band der Musae Sioniae Teil I abgeschlossen vor. Als nächster Band erscheint im Laufe des April-Mai Musae Sioniae Teil VI. Die Subskription auf das Gesamtwerk besteht noch. – Um die *Orgelwerke* des Praetorius für den praktischen Gebrauch einem weiteren Kreis zugänglich zu machen, hat der gleiche Verlag sich entschlossen, diese als erstes Beiheft zu der Gesamtausgabe, in einer Bearbeitung von *Karl Matthaei-Winterthur* herauszugeben.

Oskar von Riesemanns „Mussorgski" (Drei Masken-Verlag) ist soeben in einer englisch-amerikanischen Ausgabe im Verlag *Alfred Knopf*, London-New-York erschienen.

VERSCHIEDENES

Ein Schlaglicht zur *Theaterkrise:* Die Stadtververwaltung von *Rudolstadt* legt eine *Lotterie* zur *Stützung ihres Theaters* auf.

Der Nachlaß *Friedrich Smetanas* wurde für 2,5 Millionen Kronen von der *tschechischen Regierung* angekauft. Es handelt sich um acht handgeschriebene Opernpartituren, viele Entwürfe und Manuskripte bisher unbekannter Lieder.

AUSLAND

Schweiz

Eine Oper von *H. Kaminski* (Stoff: Jürg Jentsch) soll womöglich noch in dieser Saison am *Züricher Stadttheater* zur Uraufführung kommen.

In Basel, Zürich und Winterthur veranstaltete die I. G. N. M. *Bartók*-Abende, an denen der Komponist, Stefi Geyer und Ilona Durigo mitwirkten.

Paul Hindemith spielte mit großem Erfolg sein Bratschenkonzert in Zürich, Bern und St. Gallen.

Prof. Dr. Ernst Kurth (Bern) hat einen Ruf als Ordinarius an die Universität *Köln* und als Professor an die dortige Hochschule für Musik abgelehnt.

Rußland

Am *Staatlichen Opernhaus* in *Moskau* gelangten „*Die Meistersinger*" in einer die sozialen Elemente des Werkes betonenden Inszenierung zur Aufführung.

Amerika

In *New-York* ist eine neue Organisation geschaffen worden, welche den Namen „*Schubert-Memorial*" trägt und den Zweck hat, *jungen Musikern* von außergewöhnlicher Begabung den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen und ihnen die Möglichkeit zu geben, sich im Rahmen großer Konzerte unter Leitung hervorragender Dirigenten vor Publikum und Presse einzuführen. An der Spitze der Gesellschaft steht der derzeitige Leiter des Philadelphia-Orchesters *Ossip Gabrilowitsch*. Dem künstlerischen Beirat gehören u. a. an: *Arthur Bodansky*, *Walter Damrosch*, *Serge Koussevitzky*, *Willem Mengelberg*. Im Laufe dieser Saison haben in New-York bereits zwei Konzerte in der Carnegie-Hall stattgefunden. Die Gesellschaft beabsichtigt ihre Tätigkeit durch Veranstaltung von großen Orchester-Konzerten über ganz Amerika zu erstrecken. – Eine gute Idee. Aber wird sie wirklich den produktiven jungen Arbeiten zu gute kommen?

Frankreich:

Im *Theatre des Champs Elysées* zu *Paris* wurde eine russische Opernsaison mit *Borodins „Prinz Igor"* erfolgreich eröffnet. Die große Oper bringt im Februar eine Wiederholung der „*Trojaner*" von *Berlioz* in bester Besetzung.

Lotte Schoene von der Berliner Städt. Oper hatte in Paris einen außerordentlichen Erfolg.

Holland

E. W. Korngold's Oper „Die tote Stadt" hatte bei der Erstaufführung in *Haag* unter *Egon Pollak's* Leitung einen vollen Erfolg.

Wer interpretiert Neue Musik?

Die außerordentlich zahlreichen Einsendungen für diese Zusammenstellung zwingen den Verlag, künftig in jedem Heft immer nur einen Teil der Meldungen zu veröffentlichen. Dafür werden aber im Gegensatz zu der bisherigen Form nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes die Komponisten und Werke genannt. Der MELOSVERLAG bittet daher um entsprechende Ergänzungs-Mitteilungen.

Klavier

(Die Namen A — K wurden im Januarheft veröffentlicht)

Emma Lübbecke-Job: *Hindemith:* Klavierkonzert

Remy Leskowitz: *Ravel:* Jeux d'Eau, Sonatine, Miroirs, Five o'clock fox trot; *Milhaud:* Saudades do Brazil, Rag-Caprices; *Fairchild:* Cinq Chants Nègres, Jeux au Soleil; *Tansman:* Cinq Impromptus, Sonata rustica; *Gruenberg:* Polychromatics, Jazzberries; *Schulhoff:* Etudes de Jazz, Esquisses de Jazz; *Goossens:* Kaleidoscope, Four Conceits; *Rieti:* Sonatina. Suite; *Castelnuovo-Tedesco:* Tre corali; *Hindemith:* Suite 1922; *Gieseking:* Tanzimprovisationen; *Willner:* Sonate; *Bartok:* Sonate; *Strawinsky:* Sonate, Sérénade; *Wladigeroff:* Klavierkonzert; *Scott:* Solostück; *Godowsky:* 7 Studien über die „Schwarze Tasten-Etude" von Chopin; *Bortkiewicz:* Klavierkonzert; *Prokofieff:* Klavierkonzert.

Gerda Nette: *Hindemith*

Elly Ney: *Toch:* Klavierkonzert

Franz Osborn: *Hindemith, Toch*

Karl Hermann Pillney: *Janacek*

San Roma: *Toch:* Klavierkonzert

Zofja Spatz: *Milhaud:* 3 Rag-Caprices; *Casella:* 11 Pièces enfantines; *Kosa:* 6 Klavierstücke, *Pisk:* Konzertstücke op. 7

Edith Weiss-Mann (mit Walther Kraft auf 2 Klavieren) *Busoni,* Duettino concertante nach Mozart, Improvisation über Bach's Choral „Wie wohl ist mir"; *Kraft:* Präludium und Fuge C dur; *Weismann:* Variationen op. 64.

Ali Weyl-Nissen: *Berg:* Sonate op. 1; *Debussy:* D'un cahier d'esquisses; *Hauer:* Klavierkonzert op. 55; *Hindemith:* Suite „1922", Klavierkonzert op. 36; *Krenek:* II. Klaviersonate, op. 59; *Maler:* Konzert op 10; *Prokofieff:* Visions fugitives; *Ravel:* Miroirs, Pavane; *Reutter:* Fantasia apokalyptica op. 7; *Schönberg:* Klavierstücke op. 11, Klavierstücke op. 23; *Seiles:* Erste Suite op. 34; *Slavenski:* Jugoslavische Suite op. 2; *Toch:* Klavierkonzert op. 38, Sonate op. 47; *Tscherepnin:* Konzert F dur; *Wiener:* Klavierkonzert Nr. 1, Capriccio; *Windsperger:* Lumen amoris op. 4

Frans Wiemans: *Casella:* Preludio, Minuetto; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *de Falla:* Pantomime und Feuertanz aus „Liebeszauber"; *Debussy:* Préludes

Oskar Woll: *Beck:* Sonatine.

Cembalo

Wanda Landowska: *de Falla:* Cembalokonzert

Li Stadelmann: *de Falla:* Cembalokonzert; *Maler:* Cembalokonzert

Orgel

Walter Drwenski: *Hindemith:* Orgelkonzert

Fritz Heitmann: *Hindemith:* Orgelkonzert

Anton Nowakowski: *Hindemith:* Orgelkonzert

Erhard Mauersberger: *Hindemith:* Orgelkonzert

Violine

Licco Amar: *Hindemith:* Violinkonzert; *Bartok:* Violin-Sonaten; *Butting:* Duo für Violine und Klavier; *Jarnach:* Solosonate, Kammerduette; *Ravel:* Duo für Violine und Violoncello, Sonate; *Martinu:* Duo für Violine und Violoncello

Eugénie Bertsch: *Paul Müller:* Sonate B-dur; *Schoeck:* Sonate D-dur; *Huber:* Suite op. 82

Hedwig Faßbænder: *Hindemith:* Violinkonzert, Sonaten; *Scott:* Violinkonzert; *Stephan:* Musik f. Geige u. Orchester; *P. Faßbænder:* Violinkonzert a-moll; *Busoni:* Violinkonzert, Sonate; *Respighi:* Gregorianisches Konzert, Poema autunnale; *Szymanowski:* Violinkonzert; *Prokofieff:* Violinkonzert; *Glazounoff:* Violinkonz.; *Pfitzner:* Violinkonz.; *Ravel:* Tzigane; *Honegger:* Sonate; *Debussy:* Sonate; *Bartok:* Sonate

Stefan Frenkel: *Toch:* Violinsonate

Anna Hegner: *Rud. Moser:* Violinkonzert op. 39

Jascha Heifez: *Toch:* Violinsonate

Bronislaw Huberman: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 2; *Szymanowski:* La Fontaine d'Arthuse

Klein von Giltay: *Jarnach:* Sonate

Walter Kägi: *Toch:* Violinsonate

Otto Kobin: *Stephan:* Musik für Geige und Orchester

Francis Koene: *Debussy:* Sonate f. Viol. u. Klav.; *Ravel:* Tzigane f. Viol. u. Orch.; *Wiener:* Suite; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *Nin:* Chants d'Espagne; *de Falla:* Suite populaire Espagnole; *Bloch:* Baal Schem; *Jarnach:* Drei Rhapsodien; *Kodaly:* Duo f. Viol. u. Violoncello; *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 2; *Suk:* Fant. f. Viol. u. Orch.; *Grünberg:* Jazzettes; *Pyper:* Sonate f. Violine u. Klavier

Louis W. Krasner: *Achron.* Violinkonzert

Geza von Kresz: *Korngold:* Suite „Viel Lärmen um Nichts"

Georg Kulenkampff: *Hindemith:* Violinkonzert; *Strawinsky:* Pergolese-Suite; *Szymanowski:* Romanze; *Pizetti:* Aria; *Respighi:* Sonate h-moll; *Debussy:* Sonate; *Saint-Saëns:* Rondo capriccioso; *Bohnke:* Präludium und Chaconne; *H. Tiessen:* Duo; *Dobrowen:* Märchen; *Glazounoff:* Meditation; *Rachmaninoff-Press:* Vocalise; *de Falla-Kreisler:* Spanischer Tanz; *Scott:* Dance

Martha Linz: *Ravel:* Tzigane

Alma Moodie: *Hindemith:* Violinkonzert

Alexander Moskowsky: *Respighi:* Gregorianisches Konzert; *Ravel:* Tzigane. Sonate; *Achron:* Suite bizarre; *Prokofieff:* Concerto, Melodies; *Turina:* Poema de una Sauluquena; *Szymanowski:* Nocturne et Tarantelle; *Nin:* Jardin de Lindaraja; *Hindemith, Bartok, Castelnuovo-Tedesco, Debussy, Tscherepnin*

Alexander Schmuller: *Hindemith:* Violinkonzert

Albert Spalding: *Debussy:* Minstrels; *Ravel:* Tzigane

Max Strub: *Windsperger:* Violinkonzert

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

ZUM INHALT

Wir stellen in den Mittelpunkt dieses Heftes das Problem der Musikkritik. Musikkritik ist in unserer Zeit eine brennende Frage geworden. Sie war früher ein selbstverständlicher kleiner Teil des Musikbetriebs, lautloses Zahnrad einer großen Maschine.

Diese Situation hat sich verändert. Die Bedeutung des Schrifttums ist enorm gewachsen, zugleich ist eine maßlose Überschätzung des geschriebenen Wortes entstanden. Der Kritiker begnügt sich in vielen Fällen nicht mehr, die Entwicklung des Musiklebens mitzuleben und zu spiegeln, sondern strebt danach, sie zu bestimmen. Daneben steht noch immer eine völlige Verwirrung der Maßstäbe und eine Unsicherheit des Werturteils. Kritik an neuer Musik führt demselben Werke gegenüber zu entgegengesetztesten Wertungen. Oft handelt es sich dabei garnicht um das Werk, sondern um eine von vorn herein festgelegte Gesinnung für oder gegen die Gegenwart. Fortschrittliche Aufführungstendenzen werden mit außermusikalischen Argumenten bekämpft. Der schaffende und der nachschaffende Künstler lehnen sich aus verschiedenen, berechtigten und unberechtigten Gründen gegen den Kritiker auf.

Aus der Erkenntnis dieser Situation entstand der Gedanke dieses Heftes. Die Stellungnahme führender Persönlichkeiten unseres Musiklebens zum Problem der Kritik ist nicht im Sinne der üblichen „Umfragen" zu verstehen. Wir versuchen, von dem Boden einer gemeinsamen Gesinnung aus ein so umfassendes Bild zu geben, wie dies möglich war. Wir können uns nicht mit allen Meinungen, die wir hier wiedergeben, identifizieren. Aber zu beobachten, wie ein als radikal abgestempelter junger Komponist und ein vorsichtig wägender Musikwissenschaftler gelegentlich fast zu gleichen Formulierungen kommen, macht nachdenklich und sicher zugleich.

Die Schriftleitung

Paul Hindemith (Berlin)

ÜBER MUSIKKRITIK

1.

Die Angriffe gegen die Musikkritik häufen sich. Allenthalben hört man von Unternehmungen gegen mißliebige Kritiker. Wenn auch manche dieser Aktionen nichts weiter als Temperamentsäußerungen allzu empfindlicher Musiker sind, wird man doch in den Reihen der Kritiker nicht verkennen, daß die Angriffe auf bestimmte Rezensenten leider nur zu berechtigt sind. Der Musiker hat keinerlei Instanz, an die er sich für Schlichtung von Streitigkeiten zwischen ihm und der Musikkritik wenden kann. Es bleibt ihm darum kaum ein anderer Weg, sich mit der Kritik auseinanderzusetzen, als der persönlicher – meist recht unerfreulicher – Debatten.

Der Musiker hat es heute schwer. Schwerer vielleicht als zu irgend einer anderen Zeit. Früher schlug man sich mit technischen Fragen herum, beschimpfte sich wegen irgendwelcher Nebensächlichkeiten, gründete Kunst- und Weltanschauungen auf Klänge und Akkordverbindungen.

Es gibt heute in der Musik kaum technische Aufgaben, die wir nicht bewältigen könnten. Die technischen und rein künstlerischen Fragen rücken ein wenig in den Hintergrund. Was uns Alle angeht, ist dies: das alte Publikum stirbt ab; wie und was müssen wir schreiben, um ein größeres, anderes, neues Publikum zu bekommen; wo ist dieses Publikum?

Man muß schon sehr viel Kritiken lesen um eine zu finden, deren Verfasser sich mit diesen Fragen auseinandersetzt. Die meisten kritisieren mit dem gleichen Ernst (oder Unernst) die ehrlichsten Versuche, die Musik wieder sozial zu fundieren wie einen der zahllosen Klavierabende, die für die Musik völlig nebensächlich sind. Der Leser erfährt nur selten, was man heute in der Musik anstrebt oder anstreben sollte; dafür wird er bis zum Überdruß mit „Überblicken", „Einführungen" und Nachrichten über die verschiedenen „Strömungen" überschüttet.

Man treibt es noch genau so wie zur Zeit der selig entschlafenen Hermeneutik. Von einer „Entgötterung", die sicherem Vernehmen nach auf anderen Gebieten der Musik eingetreten sein soll, ist hier leider nichts zu bemerken.

Wir müssen zu anderen Formen des Musizierens und des Musikgenusses kommen. Je eher das Konzert in seiner heutigen Form abstirbt, desto schneller werden wir die Möglichkeit haben, das Musikleben zu erneuern. Außer einem im Wesentlichen aus der letzten und vorletzten Generation bestehenden, meist sehr hörfaulen Publikum hat nur die Kritik ein Interesse, den heutigen Konzertbetrieb zu stützen. Sie tut es im unverantwortlichem Maße. Drei Viertel aller Konzerte werden nur der Kritik wegen veranstaltet und diese hat wirklich nichts Besseres zu tun, als alles, was auf dem Konzertpodium geschieht, zu „werten", ohne daran zu denken, daß sie damit den Konzertbetrieb und sich selbst längst entwertet hat.

Es ist schwer vorstellbar, daß es Menschen gibt, die Abend für Abend in drei oder mehr Konzerten sitzen, vom eigentlichen Zweck des Konzertes überhaupt nicht mehr berührt werden und die Musik nur in sich aufnehmen, um nachher eine Art Börsenbericht darüber zu schreiben. Wann wird man endlich einsehen, daß das überflüssig ist?

2.

Gegen einen ehrlichen, verständigen und gerechten Kritiker wird kein Musiker etwas einzuwenden haben. Ist es aber richtig, daß Leute, die genau wissen, was sie wollen, von anderen bekrittelt werden, die man kaum anders denn als komische Figuren betrachten kann?

Manche sitzen alt, bösartig, verdrießlich und abgerackert in den Redaktionen herum. Sie haben sich zu Brahms Zeiten vielleicht einmal als kühne Renner bewährt, also dürfen sie auch noch heute keck die neue Musik bewiehern, trotzdem die Redakteure ebenso gut wie die Musiker wissen, daß diesen übellaunigen Herren nichts recht ist, was geschieht. Meistens haben sie sich früher auch „kompositorisch versucht". Natürlich ist ihnen Jeder ein Dorn im Auge, dessen Kompositionen nicht gerade schlechter sind als die ihrigen. Hat man je gelesen, daß der Berichterstatter aus der Zeit der Postkutsche über die Fortschritte im Automobilbau berichtet?

Dann gibt es Operettenspezialisten, geistvolle Männer mit „spitzer Feder", mit allen Wassern des Humors und der sprudelnden Heiterkeit gewaschen. Auch die läßt man auf unsere Musik los. Man weiß, was dabei herauskommt: Sie beurteilen alles nach dem mehr oder weniger „lustigen" Eindruck, den sie haben. Neue Musik ist für sie entweder lustig oder schlecht. Im günstigsten Falle glauben sie, der Komponist mache sich über sie lustig. Ernst bleiben sie jedoch bei Operetten. Manche weinen dort vor Rührung und Begeisterung.

Heil den biederen Männern, die großzügig und genial erfassen, worum es sich handelt. Deren Kritiken eine unerschöpfliche Fundgrube falscher Berichte, neckischer Vergleiche und unterhaltenden Geschwätzes sind. Manche schreiben in Form von Rennberichten über musikalische Dinge, andere huldigen dem verbreiteten und beliebten Vergnügen, über Stücke zu berichten, die man nicht aufgeführt hat oder sie merken nicht, daß Stücke im Programm ausgewechselt werden. Besonders Hellhörige haben Uraufführungen schon ein Jahr vorher irgendwo gehört. Sind sie besonders heiter aufgelegt, schreiben sie über die Fräcke der Musiker, Statur der Sängerinnen, persönliche Beziehungen, nichtige Privatangelegenheiten.

Über jene laßt uns schweigend den Mantel christlicher Nächstenliebe decken, denen Musik eine politische Angelegenheit ist. Denen heutige Musik gleichbedeutend mit Schweinerei oder Bolschewismus ist. Die einfach alles, was heute komponiert wird, mit der Bezeichnung „atonal" versehen und für die das Musikleben nur aus einer fortlaufenden Reihe musikalischer Gedenktage besteht. Mit ihnen haben wir keinerlei Berührungspunkte. Sie gehen uns nichts an.

3.

Es ist nicht anzunehmen, daß der verständige Kritiker von Wert diese Männer als Zierden seines Berufs ansieht. In einem Punkte ist er aber mit ihnen vollkommen

einig: der Musiker darf nichts gegen die Kritik unternehmen. Kritisiert einer nicht gerade ehrenrührig oder ganz unsachlich, kann man ihm nichts anhaben.

Beschwerden bei den Redaktionen helfen kaum etwas. Man riskiert, daß man vollkommen ignoriert wird oder man erhält Briefe, deren Unhöflichkeiten sich nur jemand leisten kann, dessen Wenigkeit von der Macht der Presse gedeckt wird. „Unbefugte“ haben nichts hineinzureden, man kann unbehelligt schreiben, was man will. Das sei das „heilige Recht der Kritik“, behauptet man. Folgt daraus, daß es die heilige Pflicht des Musikers ist, sich falsch beurteilen zu lassen?

Ich halte die Stellung der Musikkritik und der sie betreuenden Zeitungen für nicht ganz richtig. Es geht nicht an, daß die Musikerschaft und das Musikleben von einem Teil der Musikkritik terrorisiert wird, daß die eine Partei die Möglichkeit hat, mit Boykott und allen sonstigen Pressionen den anderen zu schaden ohne daß diese sich wehren kann.

Ich schlage vor:

Man richte eine ständige Beschwerde- und Beratungsstelle ein. Fünf oder sieben Männer der einen Partei – Musiker – und ebensoviel aus dem Zeitungsverlag und der Musikkritik bilden eine von Zeit zu Zeit (etwa alle drei Jahre) neu zu wählende Kommission, der Wünsche und Beschwerden eingereicht werden können. Zweimal im Jahre tagt diese Kommission und berät die Eingänge. Daraufhin könnten den Zeitungen Beschwerden und Vorschläge unterbreitet werden, ebenso könnten zu Unrecht angegriffene Kritiker rehabilitiert, rabiate Musiker beruhigt werden. Der Erfolg wäre: größere Gewissenhaftigkeit und Verantwortung bei denjenigen Kritikern, denen es bis jetzt daran mangelt (die anderen werden sich von der Kommission nicht stören lassen); Ausschaltung von Kritikern, die für die Musik absolut wertlos sind; Vermeidung von Tätlichkeiten.

Sofern die Zeitungen und die Musikkritik ernsthaft an der Besserung des Verhältnisses zwischen Musikerschaft und Kritik interessiert sind, können sie gegen diesen Vorschlag nichts einzuwenden haben. Auch der Musiker hätte nur Vorteile davon.

Trotzdem fürchte ich, daß nichts dergleichen zustande kommt.

Warum?

Die meisten Musiker sind abhängig von der Kritik. Sie werden es nicht wagen, eine solche Einrichtung zu befürworten aus Furcht vor einer schlechten – also geschäftsschädigenden – Kritik. Und ferner: sind jemals fünf oder sieben Musiker einig gewesen?

Vielleicht wird man also nach wie vor die musikalische Tageskritik in dem uns sattsam bekannten Stil ungelöst weiter ausüben. Trotzdem es ungeheuer wichtig wäre, wenn der schädliche Teil der Kritik möglichst bald verschwände und von einer sachbeständigen, mit der Musikerschaft gemeinsam an der Weiterentwicklung der Musik arbeitenden Reihe von Kritikern ersetzt würde. Wenn die Zeitungen ferner nicht so kurzsichtig sein wollten, ihre Musikrezensenten nur nach allen anderen als nach musikalischen Gesichtspunkten zu engagieren.

Nehmt der Kritik ein wenig von ihrem Selbstbewußtsein, gebt dafür dem Musiker die Möglichkeit, auf legalem Wege Einwände und Beschwerden zu äußern. Wir gewännen dadurch eine Menge Zeit und Kraft, die bis jetzt nutzlos in Angriffen und Ärger verbraucht wird. Sie könnte zur Förderung der Musik nützlich verwertet werden.

Kurt Weill (Berlin)

KRITIK AM ZEITGENÖSSISCHEN SCHAFFEN

Die Aufgaben einer Kritik am zeitgenössischen Schaffen bestehen darin, erstens das zeitungslesende Publikum über Wert und Bedeutung einer neuen Komposition und die damit zusammenhängenden Vorgänge in der Gesamtproduktion unserer Zeit zu unterrichten, und zweitens dem schaffenden Musiker selbst entweder vom Standpunkt des Publikums oder von dem des fachlichen Beraters ein Urteil über sein Werk zu geben. Der heutige Zustand der Kritik zerstört in den meisten Fällen diese beiden Auswirkungsmöglichkeiten. Es ist z. B. unmöglich, daß ein Opern- oder Konzertbesucher sich über ein neu aufgeführtes Werk ein Urteil bilden kann, wenn er sämtliche Kritiken zusammenstellt, die darüber erschienen sind. Er hat nach der Lektüre aller dieser Kritiken keine Ahnung, ob das Stück gut oder schlecht, alt oder neu, wichtig oder unwichtig ist. Er könnte, da ja die „Geschmäcker" verschieden sind, noch verstehen, daß er restlos anerkennende neben restlos ablehnenden Urteilen findet. Aber es macht ihn völlig ratlos, daß jeder Kritiker an das Werk einen anderen Maßstab anlegt, daß die Meinungen viel zu weit auseinandergehen, um noch erkennen zu lassen, daß immer noch der gleiche Gegenstand gemeint ist. Er vermißt jede Grundlage einer auch nur annähernd gemeinsamen Betrachtungsweise, er erkennt, daß nur in den seltensten Fällen mit Konsequenz eine Richtung gefördert, eine andere abgelehnt wird, er sieht eine Verwirrung der Maßstäbe, die oft auch die wertvollen Betrachtungen des einzelnen Kritikers wertlos macht.

Es wäre falsch, die Schuld an diesem Zustand dem Kritiker zuzuschieben. Der Kritiker tut das, was seine Redaktion von ihm verlangt, die ihn engagiert hat, die ihn bezahlt, und die sich jederzeit „voll und ganz" hinter ihn stellt. Die Erscheinung des Kritikers reiht sich logisch und lückenlos in das Gesamtbild der heutigen Presse ein, die viel zu fest und machtvoll fundiert ist, um irgendwelche Zweifel an ihrer Richtigkeit und Notwendigkeit aufkommen zu lassen. Ob dieses System zu ändern ist – das ist eine politische Frage. Aber gewiß ist, daß auch innerhalb dieses Systems das Gesamtbild der Presse sich ändern wird. Mit einer jungen Musikergeneration wächst eine junge Generation von Kritikern heran, und schon heute beginnt sich ein deutlicher Trennungsstrich zwischen einer alten und neuen Generation abzuzeichnen, deren gegenseitiger Kampf darum ein so heftiger ist, weil sich die verschwindende Generation durch die heraufkommende in ihrer Existenz bedroht fühlt, und weil ein Existenzkampf mit schärferen Mitteln ausgefochten wird als ein Kampf geistiger Meinungen. Darum kann es sich nicht darum handeln, diesen Zustand zu beklagen, sondern höchstens das Bild der heutigen Kritik nachzuzeichnen, wie es sich dem schaffenden Musiker darstellt.

Kritik als Reportage. Man könnte es auch (um einen Ausdruck Brechts zu gebrauchen) „Kritik als Vergnügungsanzeiger" nennen. Die Zeitung will natürlich dem Leser das empfehlen, wovon sie annehmen kann, daß es ihm selbst gefallen wird. Denn die Abonnentenzahl erhöht sich, wenn der Leser durch seinen eigenen Eindruck das Urteil seiner Zeitung bestätigt findet. Der Kritiker berichtet also, indem er seinen Leser vor Augen hat, über die äußeren Begleitumstände der Aufführung, über den Erfolg, über die „Stimmung" bei dem Hörer und über den Komponisten, seine Herkunft, seine

früheren Leistungen, seine Familienverhältnisse. Über das Werk selbst wird, ohne sich festzulegen, ebenfalls einiges ausgesagt. Zweifellos ist diese Art der Reportage-Kritik für alle Teile, für die Zeitung, für den Leser, für den Komponisten und die Ausführenden unentbehrlich, und in westlichen Ländern ist ja die Musik- und Theaterkritik eindeutig auf diese reportierende Tätigkeit beschränkt. Bei uns allerdings wird eine solche Reportage, da sie ja von Sachverständigen ausgeübt wird, häufig durch das persönliche Urteil des Kritikers umgefärbt, das innerhalb einer Reportage keine Berechtigung hat. Dadurch entstehen die zahlreichen Falschmeldungen über die Haltung des Publikums in den Premieren. Von diesen glatten Fälschungen eines Erfolges weiß jeder schaffende und ausübende Musiker ein Lied zu singen. Da werden eindeutige Beifallskundgebungen entweder verschwiegen oder als „freundlicher Achtungserfolg" bezeichnet, und wenn der Erfolg garnicht zu leugnen ist, dann heißt es: „Merkwürdigerweise schien es dem Publikum zu gefallen", oder es wird der Überzeugung Ausdruck gegeben, daß der Beifall „natürlich" nur der Ausführung galt. Es wäre ein erstrebenswerter Zustand, wenn zunächst, losgelöst von der Kritik, eine nüchterne Berichterstattung über Titel und Inhalt des Werkes, über Aufführung und Aufnahme beim Publikum erscheinen würde, und wenn dann erst der Kritiker mit einer ausführlichen, fachlich begründeten, wirklich produktiven Wertung in Erscheinung träte (s. u.).

Kritik als Politik. Man ist unwillkürlich geneigt, die Musik- und Theaterkritik eines Blattes mit seiner politischen Haltung in Zusammenhang zu bringen. Tatsächlich ist es denkbar, daß auch auf diesem Wege eine klare und eindeutige Situation erreicht werden könnte. Dann würde nämlich eine rechtsgerichtete Zeitung auch einen rechts orientierten Kritiker heranziehen und umgekehrt. Besonders in einer Zeit, da durch die fortschreitende Politisierung des täglichen Lebens auch die Kunst eine immer deutlichere politische Färbung erhält, könnte eine solche Einordnung der Kritik in den Gesamtcharakter der Zeitung manche Verschwommenheit beseitigen. Was soll man dazu sagen, daß an einer großen linksdemokratischen Zeitung ein Kritiker von stockkonservativer, fanatisch reaktionärer Haltung sitzt, während sich andere Kritiker, deren Zeitungen weit rechts von diesem Blatt stehen, mit Mut und Überzeugung für alles Neue auf dem Gebiete der Musik einsetzen? Diese Tatsache, daß man oft „unter dem Strich" nicht weiß, was „über dem Strich" vorgeht, ist besonders erschwerend für jenen Teil der Kritiker-Tätigkeit, der heute immer stärker in den Vordergrund rückt: für die Kunstpolitik. Es gehört heute nämlich zu den wesentlichsten Aufgaben des Kritikers, die Vorgänge des öffentlichen Musiklebens aufmerksam zu verfolgen und sich konsequent und unaufhörlich dafür einzusetzen, daß in der Handhabung der großen Konzert-, Theater- und Schul-Institutionen, in der Verteilung der Ämter, in der Aufstellung der Programme, in der Stützung oder Bekämpfung umstrittener Persönlichkeiten Sicherheiten für die Durchsetzung derjenigen Kunstrichtung, die er für wertvoll oder notwendig hält, gegeben sind. Eine solche Kunstpolitik kann natürlich nur die beabsichtigte Wirkung erreichen, wenn die Haltung des Kritikers durch die Gesamthaltung seines Blattes gestützt wird. Es dürfte danach nicht möglich sein, daß innerhalb eines fortschrittlich gesinnten Feuilletons ein Musikkritiker tätig ist, der durch seine grundsätzlich ablehnende Haltung gegenüber allem Neuen unausgesetzt den kunstpolitischen Tendenzen seines Blattes entgegenarbeitet.

Kritik als Wertung. Es gibt zweifellos in der deutschen Musikkritik eine ganze Reihe von Männern, die mit wirklichem Ernst, gestützt auf eine sorgfältige musikalische Vorbildung und unbeeinträchtigt durch störende Alterserscheinungen, ihren Beruf ausüben. Diese Kritiker verzichten fast vollständig auf eine Reportage (was übrigens an großen Provinzzeitungen leichter zu sein scheint als an Berliner Blättern), sie arbeiten nicht mit hergebrachten Phrasen, mit abgedroschenen Schlagworten, sie wollen nicht den „Geruch", den atmosphärischen Eindruck einer Aufführung wiedergeben, sie versuchen ihren Bericht nicht durch unsachliche Nebenbemerkungen auszuschmücken, sie nehmen auch nicht jene zweideutige Haltung ein, die im zweiten Satz immer das Gegenteil vom ersten behauptet, — sie geben eine sachliche, theoretisch begründete Wertung des Kunstwerks. Sie können über den momentanen Eindruck einer von Zufällen abhängigen Aufführung hinaus beurteilen, wie ein Stück erfunden und wie es gearbeitet ist, welche Bedeutung es innerhalb der Produktion seines Schöpfers und innerhalb der modernen Musik überhaupt besitzt. Sie kennen die großen Zusammenhänge und versuchen jede Erscheinung und jedes Werk in eine Entwicklung einzureihen, über deren Werte und deren Gefahren sie genau unterrichtet sind. Sie leisten auf diese Weise wirklich produktive Arbeit. Vorbedingung einer solchen wertenden Kritik ist aber eine erkennbar eindeutige Haltung, und wenn ein Kritiker übere in und dasselbe Werk nach einer und derselben Aufführung in drei Blättern drei einander völlig widersprechende Urteile abgibt, wenn er seine eigene Unsicherheit hinter witzigen Apercus zu verstecken sucht, so kann er nicht verlangen, daß man seinem Urteil irgendeine Bedeutung beimißt. Der produktive Kritiker hat heute selbst zwei Gefahren seiner Tätigkeit erkannt: die persönliche Eitelkeit, die dem Komponisten gegenüber mit gönnerhaftem Schulterklopfen als Förderer auftritt, um selbst umso größer dazustehen, und die Ausnützung irgendeiner Konjunktur, durch die der Kritiker von dem Ruhm eines ausübenden oder schaffenden Musikers selbst seinen Teil zu profitieren sucht.

KLEINER ANHANG

Kritik als Stimme aus dem Jenseits: Ein merkwürdiges Phänomen, das in den verschiedensten Gegenden Deutschlands noch recht häufig auftritt. Da leben tatsächlich in unserer Zeit Männer, aus denen spricht die Stimme der guten alten Zeit, als wir noch unsern Kaiser hatten und überhaupt so etwas nicht möglich war. Sie vertreten Ansichten, die auch der vorigen Generation nicht mehr glaubhaft erscheinen, und niemand wird ihnen beweisen können, daß die völlige Veränderung des Weltbildes, die sich in den letzten Jahren vollzogen hat, etwa auch in Fragen der Kunst irgendeine Wandlung herbeigeführt hätte. Diesen Erscheinungen gegenüber empfiehlt sich die bewundernde ruhige Haltung, die man jedem Wunder gegenüber einnimmt.

Hanns Eisler (Berlin)

ZEITUNGSKRITIK

Der Typus des Musikers hat sich verändert: nicht mehr lange Haare, Samtrock, wehende Kravatte, sondern normal bürgerliches Aussehn, normal bürgerliche Kleidung.

Nicht verändert aber hat sich das Verhältnis des Musikers, sei er nun Komponist, Virtuose oder Dirigent, zur Zeitungskritik. Das hat zwei Gründe: entweder ist er zu ungebildet, um zu wissen, was die Zeitung ist. (Dann ist man eben „Kulturmensch“ und nimmt sie nicht ernst.) Oder er hat zu viel Angst, um eine Sache zu verstehen, von der immerhin sein Fortkommen und der Marktwert der Musikstücke, die er produziert, abhängt. Und Angst begünstigt nicht scharfen Blick.

Wenn ich jetzt versuche, meinen Kameraden etwas über das Wesen der Zeitungskritik und des Zeitungskritikers zu sagen, so muß ich sie zuerst um Entschuldigung bitten. Ich muß sie um Entschuldigung bitten, weil ich über Dinge spreche, über die sie nicht gewohnt sind zu denken und die ihre Nerven vielleicht etwas zu sehr beanspruchen könnten. Aber die an sich eher etwas bedauernswerten Herrn der Musikkritik will ich nicht um Entschuldigung bitten. Das tun sie mir gegenüber auch nicht. Hier versucht also einmal ein Komponist eine kleine Analyse der Situation und der sozialen Lage des Musikkritikers zu geben, in der Hoffnung, daß sich sowohl seine Kameraden als auch die Musikkritiker selbst, über den Sinn und die Art dieses eigenartigen Berufes etwas klarer werden.

Um es gleich zu sagen: ich halte jede Reform der Zeitungskritik für aussichtslos und jeden Versuch zu einer solchen für einen hoffnungslosen kleinbürgerlichen Opportunismus. Einer Reform der Zeitungskritik ginge eine Reform der Zeitung voraus, die wieder nur durch eine Änderung der ökonomischen und gesellschaftlichen Zustände erreicht werden kann.

Wir müssen nun zuerst versuchen, liebe Kameraden, uns über das Wesen der Zeitung klar zu werden. Wir wissen, daß die Zeitung kein über den Klassen stehendes, übergesellschaftliches Phänomen ist. Eine Zeitung dient immer den Interessen der Klasse, [1]) aus der das Kapital zur Zeitungsgründung stammt.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war noch der Zeitungsbetrieb determiniert durch die große journalistische Persönlichkeit in Verbindung mit einer kleinen Kapitalsgruppe. Wesen und Art der Zeitung bestimmte der journalistische „Charakterkopf“, der sein Blatt der Regierung, einer politischen Partei oder einer Kapitalsgruppe zur Durchführung politischer und wirtschaftlicher Campagnen zur Verfügung stellte. Der Entindividualisierungsprozeß im Spätkapitalismus, in dem nicht mehr der Unternehmer als Person führend ist, sondern die Finanzgruppe, der Konzern, hat auch auf das Wesen der Zeitung entsprechend gewirkt, und so steht heute die Zeitung fast am Ende eines sehr eigenartigen Entwicklungsprozesses [2]): sie verliert immer mehr den Charakter

[1]) Ich untersuche nur die Zeitungskritik an den bürgerlichen Zeitungen, und wenn ich von Zeitung spreche, meine ich nur die Zeitung der Bourgeoisie. Über die Zeitungen der Arbeiterschaft kann ich hier nicht sprechen. Sie waren seit ihrem Beginn immer Kampfmittel und Sprachrohr einer unterdrückten Klasse, nie Amüsementbetrieb: Privatunternehmen. Durch ihre prinzipielle Unobjektivität (Klassenbewußtsein) und ihre Unabhängigkeit im Wirtschaftsteil und von den Annoncen ist auch das Problem Journalismus und damit jede Art von Kritik anders zu stellen.

[2]) Dieser Entindividualisierungsprozeß der Wirtschaft spiegelt sich auf allen kulturell-geistigen Gebieten; der moderne Musikstil: „die neue Sachlichkeit“ ist eine solche „Wiederspieglung“. Wir sehen also, daß auch die Musik den Tendenzen der ökonomischen Entwicklung folgt. Sie entwickelt sich nicht nach immanenten Gesetzen, sondern zeichnet auf einer anderen Ebene die ökonomische Entwicklung der Gesellschaft nach.

eines kleinen Betriebes, wird immer mehr Trust, wird immer mehr Parteiblatt. Das geht so weit, daß es heute angesehene Zeitungen gibt, die mit einem großen Defizit arbeiten; das sind eben Parteizeitungen, die die Aufgabe haben, politische Tendenzen propagandistisch zu vertreten, politische Kämpfe durchzuführen, die also nicht mehr als ein bloß Profit bringendes Privatunternehmen angesehen werden können.

Neben diesem Typus der hochpolitischen Zeitung gibt es noch das sogenannte „Boulevardblatt" oder die Amüsementzeitung. Diese Blätter entsprechen noch am ehesten dem Vorkriegstypus. Sie haben nur zeitweise direkten Zusammenhang mit einer politischen Partei und dienen vor allem dem Unterhaltungs- und Lesebedürfnis des Publikums. Nur ihr Wirtschaftsteil wird immer und ganz offen Kapitals-Gruppen zur Durchführung wirtschaftlicher Transaktionen zur Verfügung stehen. Im Allgemeinen schützen sie eine gewisse politische Neutralität mit ein paar radikalen Phrasen vor, um auf die Stimmung breiter Massen Rücksicht zu nehmen. Diese politische Neutralität ist aber in Wirklichkeit (siehe ihren Wirtschaftsteil) nicht vorhanden, und auch dieser Zeitungstyp wird nur etwas versteckter und daher desto gefährlicher das Klasseninteresse vertreten.

Das Wichtigste an jeder Zeitung sind der politische Teil, der Wirtschaftsteil und die Annoncen. Das Feuilleton und damit jede Art von Kritik dient teilweise Unterhaltungszwecken, teilweise steht es im direkten Zusammenhang mit den Inseraten. Schließlich gibt es auch so etwas wie: „Kultur-Representation". Wenn wir also über Zeitungskritik sprechen wollen, müssen wir uns zuerst einmal klar werden, ob der moderne Zeitungsbetrieb der Bourgeoisie noch den Journalisten als „Persönlichkeit" brauchen und ob er für den Kritiker gewisse Garantien für eine „persönliche Objektivität" bieten kann. Wir müssen das so untersuchen, weil der Kritiker, als Person ja völlig uninteressant, selbst wenn er begabt ist, keinerlei Macht besitzt, sondern als Angestellter einer Firma die bestimmte Ziele verfolgt, tätig ist. Hat er sehr viel Talent und „neue Ideen", so müssen doch diese Ideen, dieses Talent im gewissen Einklang mit den allgemeinen politischen Zielen seiner Zeitung stehen. Je unbestimmter „schwankender" diese Ziele sind, desto mehr „Freiheit" hat (auf weniger wichtigen Gebieten) der Journalist.

Wenn wir festgestellt haben, daß durch die eigenartige ökonomische Entwicklung der letzten 50 Jahre sich auch die Zeitung entwickelt hat, und wenn wir ferner behaupten, daß der Journalist, der „Charakterkopf" unzweckmäßig und unbrauchbar für den modernen Zeitungsbetrieb geworden ist, so haben wir damit auch schon eine „Objektivität" des Zeitungskritikers für unmöglich erklärt.

Die Musik ist im allgemeinen durch Schuld der modernen Komponisten eine so harmlose, unaufregende, belanglose Angelegenheit geworden, daß man meinen könnte, daß hier wenigstens eine gewisse „persönliche Objektivität" sogar im Interesse des Unternehmers wäre. Aber nicht einmal mehr auf diesem gewiß harmlosen Gebiet ist das mehr möglich! Es gibt immer musikpolitische Tagesfragen, in denen der Kritiker gezwungen ist, sich der Richtung seiner Zeitung zu unterwerfen. Auch ist die Politisierung des öffentlichen Lebens in den letzten zehn Jahren so weit fortgeschritten, daß es schon so etwas wie eine politische Einstellung zur reinen Musik gibt. Ich behaupte, daß jeder halbwegs informierte Fachmann je nach dem Stil eines Musik-

werkes, auch die Beurteilung durch die Kritik der einzelnen großen politischen Tageszeitungen voraussagen kann. Das bedeutet nichts anderes als eine Rationalisierung der Musikmeinung, die ja auch nur einer Rationalisierung der wirtschaftlichen Produktionsverhältnisse entsprechen würde.

Ein Werk, das im Stil einer Richtung entspricht, die man als „neue Sachlichkeit" bezeichnet, wird in der Rechtspresse ungünstig beurteilt werden. Eklektische Spätromantik wird wieder von den Blättern der linken Bourgeoisie abgelehnt werden. Ein Meister wie Schönberg wird noch am ehesten von der linken Bourgeoisie gewürdigt und von den Rechten als großstädtische Zersetzungserscheinung und Bedrohung der deutschen Volkskultur beurteilt werden[3]). Das ist nur folgerichtig. Denn es ist ja wirklich unmöglich nach einem Leitartikel: „Über die religiöse Erneuerung des deutschen Volkes", verfaßt von einem Potsdamer emerit. Hofprediger, im Feuilleton ein Kunstwerk anzuerkennen, das weder in der Wahl des Sujets oder des Textes noch in der allgemeinen Haltung der Musik der Weltanschauung dieses Leitartikels entspricht. Kann hier noch der Kritiker „allgemein künstlerisch" urteilen? Diese Frage wird noch verschärft, wenn ein Komponist Sujets und Texte wählt, die politischen Charakter haben. Dagegen muß man nun auch politisch Stellung nehmen und eine „Objektivität" der Musik gegenüber dürfte nicht schwer fallen: man wird sie ablehnen. Wir kommen also zu dem Schluß, daß auch eine „Objektivität" der Musikkritik, obwohl sie ein völlig unbeachtetes Dasein in den Zeitungen führt, und ausschließlich dazu dient, den Musikbetrieb zu stabilisieren.

In den großen Städten kommen zwei Typen des Musikkritikers vor: der Kritiker-Bonze und der kleine Mann. Ersterer wirkt nicht so sehr durch seine journalistischen und musikalischen Fähigkeiten, sondern einfach durch die Tatsache, daß er in einem Blatt mit einer hohen Auflage schreibt. Er ließe sich beliebig durch jeden anderen Herrn ersetzen, der dann dasselbe Ansehen und dieselbe Macht besäße, die ihm die weite Verbreitung seiner Zeitung garantiert. Der kleine Mann ist der 2., 3., 4. Kritiker oder der Kritiker an einem Blatt mit einer kleinen Auflage. Er ist sicher genau so begabt, wie der Kritiker-Bonze, hat aber das Mißgeschick, entweder an untergeordneter Stelle oder an einer kleinen Zeitung tätig zu sein, die ihm nicht das Ansehen der Öffentlichkeit sichern kann. In den Zeitungen mit mehreren Kritikern bestimmt der Kritiker-Bonze die „Richtung" die auch von seinen Mitarbeitern vertreten werden muß. Es ist klar, daß wenn der Hauptkritiker einer Zeitung, für die „Romantik" in der Musik ist, der zweite Kritiker nicht für die „Neue Sachlichkeit" schwärmen kann. Hier liegt keine Unterdrückung einer Persönlichkeit vor, sondern Ordnung, denn es wäre vom Unternehmerstandpunkt sinnlos, einem Leserpublikum jede Woche zwei bis drei gegensätzliche Anschauungen vorzusetzen. Während der erste Musikkritiker über die großen Themen schreibt, muß der kleine Mann in die kleinen Konzerte laufen und hat nur wenig Platz, über sie zu schreiben. Auf diese Weise kommen dann Kritiken wie folgt zustande: „Frl. X. spielte mit hübschem Anschlag zwei Mazurken von Chopin, sie müßte aber im Pedal-Gebrauch noch etwas vorsichtiger sein. Herr N. brachte vier neue Lieder des

[3]) Man darf nie starr und schematisch denken. Die Entwicklung der Zeitung ist noch nicht abgeschlossen und so existieren noch eine Menge Spielarten, „Naturspiele", die Ausnahmen möglich machen. Es ändert aber nichts an dem allgemeinen Prinzip, auf das es uns hier allein ankommt.

begabten Komponisten M. erfolgreich zum Vortrag." Diese Kritiken sind von mir erfunden worden, aber man muß zugeben, daß sie fast in jeder bürgerlichen Zeitung stehen könnten. Sie zeichnen sich allerdings durch vorbildliche „Objektivität" aus!! Diese Objektivität entspricht aber nicht einer Möglichkeit, sondern sie ist eine notwendige Folge des Platzmangels. Ich muß sagen, daß ich für diesen kleinen Mann bin, und ihn aufs tiefste bedauere und gegen die Knaben und Mädchen aus gut bürgerlichem Hause bin, die das Geld haben, Konzerte zu kaufen, öffentlich zu singen oder zu spielen und abgesehen von der Schmutzkonkurrenz, die sie ihren ärmeren Kameraden machen, gehetzte Angestellte von Geschäftsfirmen zwingen, Abend für Abend dieselbe Ödheit über sich ergehen lassen zu müssen. Dazu muß man wissen, daß diese kleinen Männer der Zeitungskritik schlecht bezahlt werden, und da wir annehmen, daß sie ihre Tätigkeit unter dem Druck einer Notlage ausüben, so gehören sie in das Lager der Ausgebeuteten und dadurch ist ihnen unsere Sympathie sicher. Ich glaube, daß ich im Namen aller Kameraden spreche, wenn ich sie auffordere, es sich doch leichter zu machen, Konzerte nicht mehr zu besuchen, sondern ihre Kritiken in einem Kaffeehaus zu verfassen. Denn welchen Sinn hat denn so eine Kritik? Soll sie musikalischen Erkenntnissen oder der Entdeckung neuer Namen dienen? Soll sie irgendwelche Grundsätze der Öffentlichkeit übermitteln? Nein, sie sind ausschließlich dazu da, um den Betrieb: Konzertagentur, Konzertannoncen, Verlagsinteressen und den Künstler aus gutem Haus mit dem vielen Geld zu stabilisieren. Kein Knabe oder Mädchen wird sich ein Konzert kaufen, wenn ihm erklärt wird, daß a: niemand hineingeht, b: auch die Zeitungskritiker nicht, c: daß die Öffentlichkeit nie etwas davon erfahren wird. So kauft sich der Knabe und das Mädchen ja doch mit dem Konzert eine Zeitungskritik und wenn sie gut ist, hofft er oder sie auf irgendwelchen Glücksfall. Sind sie noch sehr waghalsig, dann werden sie vielleicht sogar den Wunsch haben, von einem der „Bonzen" beurteilt zu werden. Diesen waghalsigen Wunsch wird man ihnen öfters bereitwilligst erfüllen.

Der Kritikerbonze ist eigentlich eine überlebte Vorkriegserscheinung. Bei der Rationalisierung des Musikbetriebes, bei der Rationalisierung der Musikmeinung ist eine solche „Individualität" gar nicht mehr am Platze. Er wird abgelöst werden durch den mittleren Typus des kleinen Mannes, der eine bestimmte herrschende Richtung vertritt. Er unterscheidet sich ja auch nicht im Wesentlichen von dem kleinen Mann. Er hat weder einen besseren Stil, auch kaum eine bessere Bildung, sondern ist der Typus des raffinierten bürgerlichen Vorkriegsjournalisten, oft mit großen gesellschaftlichen Beziehungen, und eben auf einen Platz gestellt, wo auch seine unscheinbarsten Anlagen voll zur Geltung kommen können. Nur steht er sozial weit höher und wird weitaus besser bezahlt als der kleine Mann. Er ist Prokurist der Firma, nicht Laufbursche, und unseres Mitleids in keiner Weise würdig. Das gefährliche an diesen Kritikerbonzen ist, daß sie in einem Geschäftsbetrieb an unscheinbarer Stelle ihre „Persönlichkeit, ihre eigene Meinung" entfalten. Das kann nur schädlich sein. Es bringt die Preise der Musikware ins Schwanken, empört prominente Künstler, stiftet Unfrieden: kurz er ist der Typus des „unverläßlichen Angestellten". Jeder Unternehmer weiß, daß nichts so unangenehm ist, wie die eigene Meinung eines Untergebenen. Da aber der Kritikerbonze bereits einer älteren Generation angehört, durch langjähriges Wirken an der Zeitung

eine langjährige Position im Musikbetrieb hat, ist es auch für die Unternehmer unmöglich, sie plötzlich durch jüngere, billigere und lenksamere Kräfte zu ersetzen.

Um ein Musikstück prima vista gründlich beurteilen zu können, muß man ein ausgezeichneter Musiker von großer Erfahrung und großem eigenen Können sein. Ist man das nicht, so kann man nur den allgemeinen Stil und einige andere Äußerlichkeiten feststellen. Eine wirkliche Beurteilung, noch dazu auf einem Raum von 10–15 Zeilen, ist fast unmöglich und so stellt der moderne Musik- und Zeitungsbetrieb der Bourgeoisie den Kritiker vor eine unlösbare Aufgabe. Die großen Kritiker der Vergangenheit (Schumann, Berlioz, E. T. A. Hoffmann) waren selbst ausgezeichnete Fachleute, und Eduard Hanslik, einer der großen kritischen Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, war ein äußerst gebildeter, scharfer, kritischer Kopf. Unmöglich für den Angestellten eines modernen Zeitungsbetriebes, einer solchen Leistung nur nahe zu kommen (das wäre auch gar nicht erwünscht), und so muß er sich mit der bescheidenen Rolle des „Coulissiers" (das ist so eine Art Makler) begnügen. Es ist maßlose Arroganz in unserer Zeit, von einem Musikkritiker irgendwelches Fachwissen und Fachkönnen zu verlangen. Selbst wenn dieser in der Jugend etwas gelernt hat, so muß er doch bei der Ödheit des Musikbetriebes, verschärft durch den „Dienst am Blatt" verkümmern, und hat kaum die Möglichkeit zu einer wissenschaftlichen oder schriftstellerischen Entwicklung.

Der schönste Typus Kritiker ist noch der, der uns Kamerad sein will, den Musikbetrieb durchschaut und ohne Vorbehalt allen jungen Leuten hilft.

Auch gibt es heutzutage noch ein paar Fachleute, die Tagesjournalisten sind, aber diese armen Herren muß man bemitleiden, weil sich ihr Fachwissen nicht mit dieser Tätigkeit vereinbaren läßt, und nur depraviert werden kann.

Wir Musiker müssen umlernen und dem Kritiker: diese Mischung von „Halbgott und Inseratenagenten", weder ironisch-verachtend noch devot gegenüberstehen. Wir müssen immer wissen, daß der Kritiker als Person machtlos ist. Wir müssen ferner immer wissen, daß wir es hier zum großen Teil mit ausgebeuteten, gehetzten Angestellten zu tun haben. Wir müssen uns immer klar darüber sein, daß es unmöglich ist, von einem Menschen mit keiner speziellen Veranlagung folgendes zu verlangen: gegen die Zahlung eines noch näher zu bestimmenden Honorares, nehmen sie es auf sich, folgende Eigenschaften zu haben oder zu entwickeln: die Musikalität Mozarts, den Charakter Beethovens, die Unbestechlichkeit Lessings und das Fachwissen Brahms'.

Deshalb möchte ich diesen Versuch einer Analyse der Musikkritik mit dem Satze schließen: Kritiker aller Zeitungen vereinigt Euch und kämpft gegen den Musikbetrieb.

Rudolf Schulz-Dornburg (Essen)

KUNSTKRITIK VON GESTERN, HEUTE UND MORGEN

Zuvor dies: „Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt!" Lessings, des edelsten Kunstrichters, Wort ist uns „Abzuurteilenden" geläufig und nur noch der dümmste Tenor kann albernen Ärger so aussprechen: „Soll's erst mal nachmachen!"

Im Gegenteil könnte das Doppelspiel Künstler und Kunstrichter doppelten Genuß bedeuten: des einen ursprüngliche Begabung, mit Können und Erkenntnis über Intuitiv-Schöpferisches hinausgewachsen, faßt Darstellbares in Stein, Wort, Ton, Bewegung oder was sonst — muß es formen — das Ergebnis erst zeigt, wie es sich anderen in schönstem Wortsinn mitteilt, ob einigen, ob Lebenden, ob Werdenden.

Ebenso schön und wahrhaftig entzündet sich des anderen gleichfalls schöpferischen Menschen Begabung durch das Kunstwerk selbst, im Dargestellten wird ihm neues Erlebnis, das ihn die Form verkünden läßt, in verschiedenster Art ihn wieder das als Mitteilung aussprechen, was andere, ob einige, ob Lebende, ob Werdende im Kunstwerk nur stammelnd selbst „empfanden".

Theoretisch als schönste Goethesche „lebendige Wechselwirkung". Jedoch desselben Goethe „Kritik" (an Kleist und Hölderlin etwa) zeigt praktisch das Fragwürdige jeder Kunstkritik überhaupt. Sie ist eigentlich garnicht Beruf; noch niemals rief ein Abiturient erstaunten Eltern zu: „Ich werde Kunstkritiker!" Die Entwicklung dahin mannigfaltig genug: für jeden Idealisten immer mit schweren Enttäuschungen gepflastert, der sich kunstwissenschaftlich oder kunstpraktisch an Vorsprüngen und in Winkeln so lange den Schädel angeschlagen hat, bis er als wohlbestallter Kunstreferent an dem oder jenem Provinz-Generalanzeiger verbittertes Leben endet —

Für jenen anderen langes Erkämpfen und sich Erproben: gewisse Vielseitigkeit im Theoretischen notwendig, gewisse Praxis nach ungeschriebenen Gesetzen vielleicht erwünscht, im klar geschauten Augenblick der Durchbruch aus sich selbst: viel stärker wirkt sich ja meine Kraft im Kunstaesthetischen aus! (edle Beispiele: Ludwig Börne, Karl Kraus, Eduard Hanslick [ein aufrechter Mann]). Auch hier schon ungeheure Gegensätze: Wölfflin und Ernst Stahl brauchen nicht malen gelernt zu haben, Scheffler und Gundolf müssen tief in gewisse Praxis redender Künstler eingedrungen sein, Musikkritiker — Achtung! hier wage ich schon nicht, „Beispiel-Größen" herauszusuchen — sollten eine Partitur wie Vollblutmusiker lesen können.

Andere, die Besten aber, sind solche, die durch die Begabung geschliffener Geistigkeit Kraft und Art haben, selbst-ausübend auch über anderes Kunstwerk zu urteilen — Achtung! über Kunstwerk und künstlerische Reproduktion, nicht über die Personalien der Kollegen! — hier nenne ich wundervollste, ewige Beispiele: eben Lessing, Robert Schumann, Gauguin, Hugo Wolf.

Nietzsche sagt: „Alles was tief ist, liebt die Maske; die allertiefsten Dinge haben sogar einen Haß auf Bild und Gleichnis. Sollte nicht erst der Gegensatz die rechte Verkleidung sein, in der die Scham eines Gottes einherginge?" Aber sie holen sich andere hervor, jenseits von gut und böse: „Es gibt Vorgänge so zarter Art, daß man gut tut, sie durch eine Grobheit zu verschütten und unkenntlich zu machen."

Kunstkritik von heute! Sprechen wir dabei nur von Musikkritik, doch denke ich, daß vieles auf die Schwesterkünste übertragbar ist in einem Augenblick, in dem — unendlich zart noch, aber überall zu atmen — die geheimen Wechsel-Beziehungen von einem zum andern sich so seltsam wieder verdeutlichen.

Zunächst: unüberbrückbare Kluft zwischen Künstler und Kunstkritik. Gegenseitige Beziehungen zueinander nur allzuoft künstlich, — verlogen. Vor allem von Seiten der Künstler aus! Der Stand der Musikkritiker arbeitet vorbildlich an seiner Standesehre

durch den Verband. Die ausübenden Künstler haben es so weit noch nicht gebracht! Jedoch was kommt dabei heraus? In sehr seltenen Fällen bleibt im schweren Alltagsbetrieb des Tages- wie des Fachschriftstellers übrig, was mehr als Tageswert hat. Ich könnte mir aber vorstellen, daß gerade das gedruckte Wort als Nachklang eines künstlerischen Ereignisses nachhaltiger bleiben könnte als der verrauschte musikalische Eindruck. Die Essays von Paul Bekker z. B., tatsächlich Abdrucke aus der Frankfurter Zeitung, müssen in ihrer dialektischen Schärfe sogar für seinen sachlichen Gegner nach Jahren noch wichtiges Quellenmaterial sein (ich nenne nur ihn, weil er nicht mehr Kritiker ist; übrigens wüßte ich nur sehr wenige hinzuzustellen.) Die Tageskritik müht sich in der großen Stadt, abgekämpft von Überfülle, in großen Zügen, doch nicht großzügig, auch für den Durchschnittsleser verständlich, „geistreich" zu referieren.

Niemand wird verlangen, daß Pfitzner Schönberg versteht, und doch welche Vornehmheit ihrer Papstworte einer vom andern, gegen den harten Verachtungsgestank ihrer Kardinäle. Je mehr gedruckt wird, es gäbe nur Kunst, nicht Kunst-Politik, zumindest nicht politische Kunst – umsomehr ist das Ganze auf unglaubliche Unterscheidung zwischen links und rechts abgestempelt.

Nicht auf größere Güte kommt es an: Nietzsche noch einmal: „Der Enttäuschte spricht", „ich horchte auf Widerhall und ich hörte nur Lob". Doch darf es nicht auf Sensation warten, nicht herumhorchen und boshaft womöglich nur um eines Wortwitzes willen sein. Man weiß nur zu gut, wie Sportredakteure, politische Größen, Lokalreporter weit mehr geachtet und bezahlt sind, weiß, wie mindestens bei der Verpflichtung nach gewissen allgemeinen „Richtlinien" die Grundeinstellung der Verlegertendenz maßgebenden Einfluß hat. Auch bei den Zeitungen gibts kaum Besitzer, die nur aus Idealismus heraus immer wieder gefährliche Bekenntnisse den entsetzten Leibblattlesern zum Frühstück vorsetzen wollen! Laßt uns garnicht auspacken von allem, was da in der Provinz gesündigt wird. Um Gottes Willen, schreien alle die vielen geängstigten Blätter und Blätterchen: wir können uns einen Fachkritiker einfach nicht leisten! Gut, versuchen die Künstler zu schreien, warum lassen Sie dann Fachkritiken von Nicht-Fachkritikern schreiben? Jedoch die Künstler versuchen es nur. Wo sollten sie es tun? Im Kreise ihrer Kollegen, solidarisch das ganze Künstlervölkchen? Ach, wie froh die Fachkonkurrenz über die schlechte Kritik des andern! Im Blatt nach dem berühmten § 11, den man im Kaffehaus wissend austriumphiert? Das gelingt sprachlich ungeübt und – immer folgt des wortegewitzten Federfuchsers Übertrumpfung und sogenanntes letztes Wort.

Da liegt das letzte der heutigen Situation: wie ist die Wirkung der Kritiken überhaupt auf die Lesenden? Der Durchschnittsleser überfliegt meistens das Schlimmste als „harmlos", schöpft eigene Weisheit, sagt sehr selten: Ich bin ganz anderer Meinung (trotzdem gleichfalls zugegeben sei, daß fast alle Kritik subjektiv den Eindruck wiedergibt, es handele sich um die Ansicht eines Einzelnen!), – der Eingeweihte liest heraus, was für ihn interessant, wie sein Liebling besprochen, der Betroffene ärgert sich über schlechte, glaubt nur an gute Kritik, spielt eine gegen die andere aus, – der Arbeitgeber beachtet eingeschickte Kritiken garnicht: er weiß, das die schlechten nicht dabei sind.

Am Ende also: die vielleicht einzig festhaltende, wundervolle Verbindungsmöglichkeit zwischen kunstschöpferischen Menschen und ihrem Publikum ist keine blumige einladende Brücke. Man muß schon sehr weit gegangen sein, um Lessing zu folgen:

„Ich wünschte, daß ich mir vom Anfang an alle Lobsprüche und alle Tadel und Schmähungen, die ich im Druck erhalten habe, jede in ein besonderes Buch zusammengetragen hätte: um das eine zu lesen, wenn ich mich zu übermütig, und das andere, wenn ich mich zu niedergeschlagen fühle".

Wie das zu ändern ist? Vor allem: es ist zu ändern – und es wird sich zwangsläufig ändern.

Schlagwortartig einige Forderungen: Abschaffung der Tageskritik, soweit sie Frondienst und nicht völlig unabhängig ist, nur rezensieren kann, ohne in die Tiefe zu gehen und schwere Doppelarbeit in kürzester Zeit zu bewältigen hat: erst das Kunstwerk mit offenen Ohren und Augen gleichsam schöpferisch aufzunehmen und schleunigst produktive Kritik an sich zu gestalten –

Festhalten an kunstkritischen schöpferisch zu Ende gedachten Betrachtungen, an Hand laufender Produktion. Jedoch nur in zwangloser Reihenfolge je nach Notwendigkeit –

Anonyme Kritik: Die Kollektivarbeit wird gewertet, nur der Schöpfer des Kunstwerkes oder die Gemeinsamkeit der Verfasser sind namentlich aufzusagen, die Reproduzierenden nur in besonderen Fällen. Im allgemeinen wird nur das große öffentliche Kunstleben bewertet (staatlich, städtisch, private Fachorganisation), heranwachsende Lehrlinge und Gesellen in gemeinsamer Arbeit mit ausübenden Meistern überprüft und zensiert –

Der Kunstkritiker weist seine Ausbildung wie Wissenschaftler und Künstler nach, erhält den Gewerbeschein –

Die Arbeit zwischen Künstler und Kunstrichter ebenso wie zwischen Kunstwissenschaftlern und den beiden anderen gehen ineinander und praktisch vollwertig zusammen!

Sachliche Gegensätze führen zu schönem Wettstreit, aller Tadel des Kenners nütze dem andern, alle Erfahrung (im rein Kunsttheoretischen, Historischen, Vergleichenden, Organisatorischen, Kunstpolitischen) komme dem andern zu Nutzen.

Der Kunstkritiker hört auf, eigener Verband zu sein, er ist Kritiker als Künstler oder Kunsthistoriker! Noch einmal Nietzsche: „Also gehört das höchste Böse zur höchsten Güte: diese aber ist die schöpferische".

Franz Osborn (Berlin)

KRITIK AM INTERPRETEN

Wenn es nur Klavierspieler und Geiger auf der Bühne des Musiklebens gäbe, so würde heute wohl kaum ein Problem der Musikkritik existieren. Die Musiker spielten ihre Chopin-Etüden, allenfalls Beethoven-Sonaten, oder Bach-Suiten und Kreisler-Stücke. Die Presse würde darüber mehr oder weniger wohlwollend berichten, und alles wäre in schönster Ordnung. Man führte wenig wichtiges Neues, Modernes auf; und diejenigen, die es beabsichtigten, hätten es schwer, wirklich führende Werke, aus denen sich ein neuer Reproduktionsstil entwickeln ließe, zu finden. Denn seit der letzten revolutionären Tat auf dem Klavier – Schönbergs Opus 11 – ist es für den Solisten ziemlich ruhig geworden. Gewiß, es gibt eine Fülle moderner Instrumentalwerke, aber es sind selten wichtige Erscheinungen im Verhältnis zur allgemeinen Entwicklung der Musik. Was der Solist heute vom zeitgenössischen Komponisten erhält, ist oft Nebenarbeit, Gelegenheits-

werk. Das Bedeutende und Wichtige schöpft er für erweiterte Kammermusik, Orchester, Chor, und vor allem: für die Bühne. Diese Entwicklung führt notwendigerweise dazu, daß die kulturelle Aufgabe des selbstgefälligen Virtuosentums in den Hintergrund tritt. Als vor etwa 90 Jahren, im Jahrhundert des größten Götzendienstes am interpretierenden Künstler, der große Kampf Liszt-Thalberg ausgefochten wurde, stand ganz Paris auf dem Kopf. Etwas Ähnliches wäre heute undenkbar. Die Rolle des reproduzierenden Künstlers hat sich gewandelt. Es steht heute vor allem die Kraft, der Bau der Interpretation zur Diskussion, nicht die Person des Interpreten. Es interessiert nicht mehr wie früher, ob der Pianist X für sich selbst diese individuelle Auslegung, Y jene konstruiert. Er hat die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, sich in den Dienst der Sache zu stellen, nicht seiner selbst, und, auf diesem Boden stehend, mitzuhelfen am Aufbau eines neuen, lebendigen Stils.

Es wird niemand bestreiten können, daß zu jeder Zeit Form und Inhalt der Kunst mit den gleichzeitigen sozialen Erscheinungen und Veränderungen parallel gingen. Was für ein Wunder also, wenn sie auch im klaren Zeitalter der Maschine in Siebenmeilenstiefeln mitmarschieren!

Die künstlerische Produktion und noch mehr ihre Reproduktion geht also eine starke Bindung mit der übermächtigen Technik ein. Aber es bleibt nicht bei der schematischen Verwertung neuer Mittel. Ebenso wie die Maschine nicht nur als Ding an sich erscheint, sondern die sozialistische Wissenschaft und Weltanschauung des Materialismus logisch mit sich bringt, so sehen wir den analogen Fall in der Kunst. Sie entsteigt dem Weihrauch und der Selbstbeweihräucherung, wirft das Opiumgift der körperlichen Berauschung fort und entwickelt sich zu klarem, bewußten Willen. Sie erkennt ihre Aufgabe, nicht mehr als Nervenkitzel einer übersättigten Schicht zu dienen, sondern strebt zu einer entpathetisierten Gemeingültigkeit.

Wo war nun am ehesten für die Musik und ihre Interpretation eine Synthese zu finden, nachdem durch Erfindungen wie Film, Photographie, durch die Entwicklung einer neuen, starken Architektur etc. die optische Empfänglichkeit der Menschen, kurzum des Publikums aufs stärkste gesteigert war? Zweifellos beim Ensemble, der Oper, auf der Bühne. Freilich einer gänzlich anderen, wie wir sie bisher erlebt hatten. An Hand der oben kurz gezeigten Entwicklungen konnten es eben nicht mehr Götter, Übermenschen, Symbole sein, deren Unnatürlichkeiten die junge Generation unter dem Druck so ungeheurer realer Erscheinungen nicht verstand.

Und nirgends so wie sonst in der musikalischen Reproduktion und ihrer kritischen Beurteilung haben wir hier die Wurzeln der Meinungsstreite zwischen einer von der Tradition sich schwer lösenden und einer jungen, kraftvollen Kampfgeneration.

Gewiß, diese Spannungen hat es stets gegeben. Nichts Neues, Ungewohntes, das nicht aufs heftigste bekämpft wurde. Aber niemals in der neueren Musikgeschichte hatten wir so starke Gegensätze wie eben jetzt. Wir stehen mitten im Prozeß der Umwertung aller Dinge, hervorgerufen durch die ungeheuerliche soziale Entwicklung der Gesellschaft, die die Kunst wie alles Übrige in ihren Bann zwingt. Das dürfte doch niemals bei der Beurteilung künstlerischer Produktion und ihrer Wiedergabe vergessen werden! Aber das Dilemma entsteht sofort, sobald hier mit dem Althergebrachten verglichen wird.

Sicherlich ist die vollendete traditionelle Aufführung – deren Stil auch einmal neu und befremdend wirkte, da jede Generation sich ihre eigenen Ausdeutungen schafft – vom ästhetischen Standpunkt aus voll zu würdigen. Aber packt sie dich wirklich? Läßt sie dich den Puls deiner jungen Zeit fühlen? Es gibt hier keine Vergleiche, keine gemeinsamen Maßstäbe! Hier heißt die Parole: genießen, schlendern, Sand in die Augen streuen oder Kampf! Diese neue Kunst auf der Musikbühne, gelegentlich auf dem Forum des Konzertsaales, verlangt anders gesehen zu werden. Es geht nicht mehr jetzt um das hohe C, um die immer nur der persönlichen Eitelkeit schmeichelnde individuelle Aufführung. Es geht um die Echtheit, die Wahrheit; es geht darum, niemandem etwas vorzumachen. Der Genuß ist n Gefahr, das ewige Privileg des Bürgers! Kein Wunder, daß die Parteien übereinander herfallen.

Und hier haben wir die großartige Aufgabe des Kritikers, des Musikwissenschaftlers. Er kann, er muß die schwere Artillerie sein in dieser Schlacht. Er muß helfen, die Bresche zu schlagen. Aber – auf der Seite der Revolution, auf seiten unserer Generation! Was nützt es, für das Alte zu streiten, das anerkannt ist und der Vergangenheit angehört. Hatten wir nicht Aufführungen des „Wozzeck", „Cardillac", „Holländer", hörten wir nicht manchen Bach, Beethoven, die uns sagten: wir leben!

Aber wieviele dieser Aufführungen wurden verhöhnt, als Experiment abgetan! Und wenn es tausendmal nur Versuche gewesen wären! Es wurde an Problemen gerüttelt auf einer Tribüne, zu der die ganze Jugend stand.

Lebendigsten Zeitausdruck irgendwohin als Studio ins Dunkel verbannen? Nein, er gehört an prominenteste Stelle. Das ist der Wille unserer Generation. L'art pour l'art liegt in den letzten Zügen. Ist es nötig, sie unter allen Umständen retten zu wollen?

Licco Amar (Frankfurt a. M.)

KRITIK DER KRITIK

1.

Jeder Kritik eines Kunstwerkes liegen zwei grundsätzlich verschiedene Betrachtungsweisen zugrunde: eine ästhetische und eine technische. Die erstere prüft den inneren, idealen Wert des Werkes, die letztere die äußere, mechanische Bearbeitung des Materials. Die ästhetische Kritik, die sich zu ihrer Blütezeit (Romantik) häufig über das Kunstwerk selber erhob, beruht auf der Anschauung, daß die Einheit des Werkes gegenüber dem Medium der Kunst nur etwas Relatives sei; diese Betrachtungsweise sah den prinzipiellen Wert im Moment der individuellen Zufälligkeit. Die technische (rationalistische) Kritik aber geht aus vom Dogma des feststehenden Materials und der ihm eigentümlichen Formbarkeit, oder von einem auf dem Wege der Abstraktion durch Erfahrung gewonnenen Kanon.

Dies sind die beiden ideellen Wurzeln der heutigen Musikkritik, die in ihrer Gesamterscheinung eine Mischform obiger Arten der Reflexion darstellt und ihre besondere Würze durch einen starken musikpolitischen Einschlag erhält. Dieses letztere Moment begründet Aktualität und Machtstellung der Musikkritik; in dem Kampf der durch Tagespolitik und verschiedenartige künstlerische Weltanschauungen bedingten Tendenzen

sind die schaffenden und nachschaffenden Künstler ins Hintertreffen geraten. Auf die Notwendigkeit dieses Kampfes für und wider gewisse Ziele und Grundsätze begründet sich die Vorherrschaft des Musikschriftstellers im Gesamtbetrieb der Musik und sein stetig wachsender Einfluß auf alle Dinge der praktischen Musikpflege. Es läßt sich noch nicht entscheiden, ob die Verschiebung des Schwerpunktes in der Kräfteverteilung zwischen den beiden Korrelaten: Musiker und Kritiker, für den gesamten Kulturwert der Musik vorteilhaft ist oder nicht; die Künstler sollten jedenfalls diesem Tatbestand Rechnung tragen und ihn nicht allein vom Standpunkt seiner mehr oder weniger großen Nützlichkeit hinsichtlich ihrer persönlichen, materiellen oder künstlerischen Vorteile bewerten. Der natürliche Antagonismus zwischen Künstler und Kritiker darf nicht dazu ühren, daß sich der eine Teil beiseite gedrängt und seines natürlichen Selbstbestimmungsrechtes beraubt fühlt (in der Tat hört man diese Anklage häufig); aber auch ein gekränktes Beiseitestehen der Künstler würde die Situation nicht zu ihren Gunsten verbessern. Dieser Antagonismus sollte vielmehr von beiden Parteien ausgenützt werden zu einem Wetteifer ohne Geringschätzung des anderen Teiles auf den Gebieten der Musikpflege und Organisierung.

2.

Von außen betrachtet gibt es zwei verschiedene Bereiche der musikalischen Kritik: die Tagesberichterstattung und die engere Fachkritik. Wenn auch beide Arten voneinander nicht genau abgrenzbar sind, da der Wirkungskreis des einzelnen Musikschriftstellers oft auf beiden Gebieten liegt und die Fachblätter sich häufig auch den Aufgaben der Berichterstattung über den „laufenden Betrieb" nicht entziehen, so ist doch eine grundsätzliche Unterscheidung möglich. Die Tätigkeit des Referenten einer Tageszeitung ist nur vom Standpunkt seines Verhältnisses zum Publikum zu verstehen: er ist Vertrauensmann und Führer des Konzert- und Theaterbesuchers, sein Einfluß in jeder Richtung ist abhängig von dem Vertrauen der Öffentlichkeit. Diese Definierung umreißt zugleich den Umfang wie auch die Art der Durchführung seiner verantwortungsvollen Aufgabe; seine Tätigkeit soll in erster Linie auf das Publikum und höchstens in letzter Hinsicht auch auf den Künstler wirken. In der Tat wird von seiten der Musiker der Kritiker instinktiv geschätzt oder abgelehnt, je nachdem dieser seinen Einfluß auf die öffentliche Meinung in einem dem Künstler günstigen oder ungünstigen Sinne ausübt. Der Grad dieser Einflußnahme ist allerdings sehr verschieden und veränderlich; den Fällen, in denen künstlerische Existenzen durch konsequente Ablehnung der Kritik untergraben wurden, stehen ebensoviele entgegen, die die Unbeeinflußbarkeit der öffentlichen Meinung zu beweisen scheinen.

Ganz anders sehen die Dinge vom Standpunkt der Fachkritik aus. Hier wäre Gelegenheit, Kritik um ihrer selbst willen zu treiben und den musikalischen Erscheinungen rücksichtslos den kritischen Spiegel vorzuhalten. Nun beginnen aber die Schwierigkeiten. Um seine Aufgabe in vollendeter Weise lösen zu können, müßte der einzelne Kritiker über so vielfache Fähigkeiten verfügen, wie sie eines Menschen Gehirn nicht zu fassen vermag. Genaue Kenntnis einer Literatur, die sich aus zahlreichen Werken der verschiedensten Kunstepochen zusammensetzt und stündlich an Umfang zunimmt, Erfassung ihrer Stilmerkmale und Darstellungsmöglichkeiten, dazu noch die Bekanntschaft mit

den musikphilologischen, historischen und psychologischen Voraussetzungen (um nur die wichtigsten Punkte zu nennen); all dies sind Dinge, zu deren Bewältigung das menschliche Leben nicht ausreicht. Und doch steht der Kritiker täglich vor Fragen, deren gewissenhafte Lösung der obigen geistigen Hilfsmittel, sowie einer besonderen Genauigkeit und Schlagfertigkeit der Beobachtung bedarf. Dazu kommt noch infolge der Häufung der musikalischen Ereignisse eine Überlastung mit Arbeit, die konzentrierte Reflexion kaum noch zuläßt. Angesichts dieser Schwierigkeiten ist nur ein Ausweg denkbar: Teilung der Arbeitsgebiete, Spezialisierung. In manchen Fällen geschieht das auch heute schon, leider aber noch nicht einmal bei allen Fachzeitschriften, geschweige denn bei den Tageszeitungen, und selbst dann nicht, wenn ein mehrköpfiges Personal zur Verfügung steht.

Das größte Hindernis für die Ausübung einer gewissenhaften und bewußten kritischen Tätigkeit ist aber das Fehlen der einfachsten Grundlagen eines kritischen Systems. Die eingangs erwähnten kritischen Denkformen haben ihre Gültigkeit aus guten Gründen eingebüßt (obgleich sie, vielmehr ihre Reste, noch durchaus im Gebrauche sind). Wir sind uns über die Fragen der musikalischen Materie nicht klar, die Begriffe „Form“ und „Inhalt“ sind weder für sich betrachtet noch aufeinander bezogen klargestellt, wir haben keine Kriterien zur Würdigung des Werkes oder seiner sinnlichen Darstellung, ja wir wissen nicht einmal, was in unserem Bewußtsein vorgeht bei der Aufnahme von Musik. Es fehlen uns die Mittel zur Bestimmung des Punktes, an dem wir den Hebel der Urteilskraft ansetzen können. Der Verfasser muß es Berufeneren überlassen, den tiefliegenden Gründen des Fehlens eines auf gesicherter Grundlage beruhenden kritischen Systems nachzugehen und die Möglichkeiten einer Regenerierung des Kritizismus aufzuzeigen. Die Zeichen eines beginnenden Skeptizismus auf dem Gebiete der Kritik sind vorhanden; das Überhandnehmen dieser Denkart wäre aber das Ende jeder kritischen Tätigkeit.

Es bleiben noch einige Worte zu sagen über äußere Fehlerquellen der Musikkritik. Zunächst ist es zu bemängeln, daß der hauptsächlich theoretisch und wissenschaftlich gebildete Kritiker von den Problemen und Notwendigkeiten der praktischen Musikausübung mangels eigener Erfahrung nur sehr wenig weiß. In Anbetracht dessen, daß die Beurteilung vokaler und instrumentaler Darbietungen solistischer, kammermusikalischer und anderer Art ein Hauptarbeitsgebiet des Musikkritikers ist, ist es dringend zu wünschen, daß er durch eine hinreichend lange und intensive praktische Tätigkeit künstlerische und menschliche Erfahrungen sammelt, die ihn befähigen, die vielfachen Schwierigkeiten und Imponderabilien der darstellerischen Leistung zu würdigen. Mit diesem Vorschlag ist nicht ein schädliches Dilettieren auf irgend einem Gebiete gemeint, sondern unter allen Umständen die Einrichtung des „praktischen Jahres“, wie bei dem Ingenieur oder Architekten. Daß immer noch eine allzu große Anzahl von Kritikern in Bezug auf ihre allgemeinen Fähigkeiten und Kenntnisse auch bescheidenen Ansprüchen nicht genügt, ist ein so oft konstatiertes Faktum, daß es hier nur nebenbei erwähnt sei. Schuld an diesem im Durchschnitt betrachteten niedrigen Niveau des Musikkritikers hat nur zum Teil er selber: auch das Zeitungswesen legt eben zu wenig Wert auf die Qualität der musikalischen Kritik und Berichterstattung, besonders wenn man zum Vergleich die Rubriken der Literatur und der bildenden Kunst heranzieht.

Diese mindere Einschätzung findet leider ihren Ausdruck auch in der geringeren materiellen Bewertung des musikalischen Schrifttums, was wiederum für den gesamten Stand der Kritiker ungünstige Wirkungen zeitigt. Schuld hat aber auch die Öffentlichkeit, die heute mehr denn je der Suggestion des gedruckten Wortes unterliegt, sich seiner Autorität unterwirft und dadurch nicht nur sich selber, sondern auch die Kunst als solche schädigt. Die Macht des Wortes hat auf die Bewertung und fernere Gestaltung der Dinge auf dem gesamten Gebiete der Musik heutzutage einen so intensiven Einfluß, daß Unberufene und Ungeeignete von jeder Einflußnahme ferngehalten werden müssen.

Walter Gieseking (Hannover)

GLOSSEN ZUR MUSIKKRITIK

Der Kritiker sollte denselben Grad musikalischer Begabung besitzen, wie ein reproduzierender Künstler, also vor allem ein guter Musiker sein. Ferner stets daran denken, daß er Erzieher und Wegweiser des Publikums (weniger des Künstlers, der sich selbst am schärfsten kritisiert, will er Höchstleistungen erreichen), somit Wegbereiter der künstlerischen Entwicklung ist. Wegbereiter ist der Kritiker jedoch dem Interpreten am Anfang seiner Laufbahn, da ein Erfolg ausschließlich von dem Abteil der Presse abhängig zu sein pflegt.

Die Leistungen des Interpreten werden im allgemeinen, besonders in großen Städten, verständnisvoll besprochen, wenn auch nicht immer in sehr fortschrittlichem Geist und leider manchmal sogar parteipolitisch beeinflußt. [In meiner Kritiken-Sammlung finden sich groteske Beispiele von parteiisch-reaktionärer Gesinnung, meist aus München stammend. (Trotzdem ich doch „rein-arischer" Deutscher bin!)] Absolute Unfähigkeit zeigt sich nur selten, in unbedeutenden Provinzblättern, wo der angerichtete Schaden, weil lokal beschränkt, nur klein ist. Gefährlicher sind die Rezensenten mit gewissen musikalischen Kenntnissen (und Titulaturen), die in ihrem Wirkungskreis großes Ansehen genießen, obwohl sie längst verkalkt und verknöchert sind und jedes Gefühl für musikalische Lebendigkeit verloren haben.

Für unrichtig halte ich es, daß Kritiken so selten in der Ich-Form abgefaßt werden, da sie doch stets nur die Ansicht eines Einzelnen wiedergeben, die nicht als unumstößliche, allgemeingültige Tatsache hingestellt werden sollte.

Wie schon daraus hervorgeht, daß ich meine Kritiken-Sammlung erwähnte, versuche ich garnicht zu behaupten, daß ich die Besprechungen meiner Konzerte nicht lese. Im Gegenteil: jede mit Sachkenntnis geschriebene Beurteilung meines Wirkens interessiert mich, sei es, daß ich ein Erreichen meiner Absichten bestätigt finde oder mich eine Meinungsverschiedenheit zum Nachdenken anregt.

Das Kritiker-Urteil über neue Kompositionen halte ich in den meisten Fällen für bedeutungsvoll, doch nur, weil es die Entwicklung der Bank-Konten von Verleger und Komponist günstig beeinflussen kann; der wirkliche Wert eines Werks wird immer erst nach Jahren erkannt. Womit jedoch nicht gesagt sei, daß neue Werte nicht von Einzelnen sogleich richtig eingeschätzt würden. Sensationserfolge, auch „modernster" Werke, besagen aber garnichts! Daß der Massenbetrieb des heutigen Konzertlebens den Kritiker, ebenso

wie den erfolgreichen Künstler, oft weit über die Fähigkeit zu gesammelter, vertiefter Arbeit hinaus, überlastet, steht für mich außer Zweifel. Gewiß läßt sich Vorarbeit durch schärfste zeitweilige Anspannung aller Kraft ersetzen, trotzdem ist es oft zu bewundern, wie der geplagte Großstadt-Kritiker seine, gewiß nicht leichte Arbeit bewältigt.

Wo der Wunsch nach besseren Musikberichterstattern vorhanden ist, wendet man sich wohl am zweckmäßigsten an die Herren Chefredakteure oder Zeitungsverleger, die viel für die Musik tun könnten, wenn sie ihre Musikbesprechungs-Lieferanten noch sorgfältiger auswählen würden, und zwar nicht nur nach der theoretisch-wissenschaftlichen Vorbildung, sondern auch nach den praktisch-musikalischen Fähigkeiten und vor allem dem Vorhandensein des Entscheidenden, der musikalischen Begabung, dem . . . wie heißt doch göttlicher Funke auf neu-sachlich?

Erich Katz (Freiburg i. B.)

KLEINSTADTKRITIK

Die Stadt, eine für viele, hat zweiundneunzigtausend Einwohner, eine Universität, ein Stadttheater. Sie ist „Kulturzentrum" ihres Gebietes. Es wird viel Musik in ihr getrieben. Auch gute. Vorhanden sind: ein städt. Opern- und Sinfonie-Orchester, ein Stadtgarten-Orchester, elf weitere Orchester und Musikvereine, neun gemischte Chöre, dreizehn Kirchenchöre und zweiundzwanzig Männergesangvereine. Es gibt weiter ein musikwissenschaftliches Seminar und mehrere private Musiklehrinstitutionen. Es gibt über dreihundert Musiker und Musiklehrer, organisiert in mehreren Verbänden. Es gibt eine Reihe Konzertunternehmer, die ständige Abende auswärtiger Chöre, Orchester, Kammermusikvereinigungen, Solisten arrangieren. All dies und noch vieles andere macht Musik. All dies wünscht in der Zeitung besprochen zu werden. Und zwar gut.

Es erscheinen sechs Tageszeitungen und achtundfünfzig weitere Zeitschriften, darunter vier Musik- und Musikvereinsblätter. Die Zahl der Musikreferenten war nicht genau feststellbar. Ihrem jetzigen oder früheren Hauptberuf nach sind es zumeist Lehrer und Beamte, Juristen, Offiziere. Es sind auch einige Musiker darunter. Ihre Stellung ist in keinem mir bekannten Falle eine redaktionelle; es handelt sich vielmehr um ständige aber freie Mitarbeit. Die Haltung der Zeitungen und ihre Bewertung der kritischen Tätigkeit ist verschieden und richtet sich im allgemeinen nach Größe und Finanzstärke der Verlage. Einige Blätter besprechen alles, was in der Stadt musikalisch geschieht, andere nur, was ihren Kundenkreis, je nach Partei oder Gesellschaftsschicht, interessiert. Eine Zeitung zahlt das Honorar von fünf Pfennig die Druckzeile. Eine andere bringt, unabhängig von der Bedeutung der einzelnen Veranstaltungen, prinzipiell nur Kritiken über solche, deren Inserat die Bezahlung der betreffenden Kritik etwa deckt. Es versteht sich von selbst, daß jede Veranstaltung in einem eigenen ausführlichen Bericht besprochen wird. Gelegentlich ist schon der Fall vorgekommen, daß ein Kritiker verabschiedet wurde, weil die Kritiken, die er pauschal bezahlt bekam, der betreffenden Zeitung nicht l a n g genug waren.

Der Kritiker kennt fast jeden Künstler seiner Stadt, hat zu den meisten irgendwelche persönlichen Beziehungen. Da er j e d e n kennt, ist die Gefahr, nicht genügend

„objektiv" sich zu verhalten – bekanntlich der häufigste und dümmste aller Vorwürfe, die ihm gemacht werden – kaum größer, als wenn er niemanden kennen würde. Denn was versteht man unter Objektivität? [1])

Beispiel 1

a)

An die verehrliche Redaktion der . . .

Unter höfl. Bezugnahme auf das bei Ihnen aufgegebene Inserat geben wir uns mit Gegenwärtigem die Ehre, Sie zu unserem am . . . stattfindenden Frühjahrskonzert ergebenst einzuladen. Da an diesem Abend namhafte Kräfte aus hiesigen Musikkreisen mitwirken, so wäre eine Berichterstattung unserer Veranstaltung recht erwünscht und wären wir Ihnen sehr verbunden, wenn Sie dieselbe mit einem geeigneten Herrn Musikberichterstatter beschicken wollen, und legen wir zu diesem Zweck zwei Programme bei. Unsere Vortragsfolge berechtigt uns zu der Hoffnung, jedem Musikkenner einen genußreichen Abend zu bieten. Angenehm wäre es uns, wenn die Originalbearbeitung der Ungar. Rhapsodie von Franz Liszt (Nr. 2) für Mandolinenorchester, die als Einlage erscheint, besondere Beachtung finden würde.

Mit vorzüglicher Hochachtung und treudeutschem Sängergruß
X. Y.., 1. Vorsitzender des Gesangvereins . . .

b)

„. . . Ein besonderes Erlebnis bereitete uns wieder einmal der Gesangverein . . . . . der unter der anfeuernden Leitung seines Dirigenten Z. sein diesjähriges gut besuchtes Frühjahrskonzert veranstaltete. Frühling, welch ein Fülle hoffnungsvollster Bilder umschließt das Wort! Da drängts aus den Tiefen der Natur, die Vögel schmettern und piepsen im welligen Wald, und ernste Weisen rauschts durch die Felder. Der Verein . . . hat aus der Fülle des Schönsten geschöpft, hat einen musikalischen Frühlingsstrauß gebunden, den Herr Musikmeister Z. durch die Macht seines musikalischen Zauberstabes schwungvoll aus den Kehlen seiner frohen Sängerschar quellen ließ. Der Strauß war geschmackvoll zusammengestellt, wie Maienblüten umschwebten die Töne die Hörer. Von den mit größter Begeisterung aufgenommenen Stücken seien hier nur das in ausdrucksvollster Dramatik dahinfließende „Zwei Wanderer" von August Müller, sowie die herrlich erhebende Hymne „An Aurora" erwähnt. Nun folgte eine Überraschung. Eine junge Dame unserer Stadt, Frl. U., sahen wir zum erstenmal in einem Konzert als Solistin am Klavier. Und wirklich, man hat es verstanden, ein Licht unter dem Scheffel hervorzuholen. Eine verblüffend reife Technik, mit warmem Empfinden gepaart, hat sich Frl. U. zu eigen gemacht. Ihre Leistung überstieg auch in Bezug auf Kunst des Vortrags das Normale, und man darf sie von ganzem Herzen beglückwünschen zu dem weihevollen Genuß, mit dem sie uns in jene lichtvollen Höhen entführte, wo alles Kleine erstirbt . . . ."

c)

Sehr geehrter Herr . . . !

Von Ihrer Kritik über unser Frühjahrskonzert haben wir Kenntnis genommen und erlauben uns hiermit unsern besten Dank auszusprechen. Sie war so objektiv und vornehm gehalten, wie wir es von einem Referenten Ihrer geschätzten Zeitung auch nicht anders erwartet haben. Wir möchten noch darauf hinweisen, daß wir mit besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten, da ein Herr wegen Unwohlseins nicht begleiten konnte, und in der Pause das Klavier in den Saal geschafft werden mußte, was zu einer kleinen Verspätung führte . . .

[1]) Sämtliche hier angeführte „Beispiele" sind nicht von mir erfunden, sondern gehen auf wirkliche Vorkommnisse zurück.

Beispiel 2

a)

An die Redaktion der . . .

Sehr geehrte Herren!

Da wir wissen, daß Sie in Ihrem gesch. Blatt interessanten künstlerischen Ereignissen immer einen besonderen Raum widmen, erlauben wir uns heute, Sie auf das bevorstehende Konzert des berühmten Maurice de Catère aufmerksam zu machen. M. de Catère wird am . . . in Ihrer Stadt spielen und dabei die besten Stücke seines Repertoires zur Aufführung bringen. Er gilt heute in der ganzen Welt als einer der hervorragendsten und künstlerisch bedeutungsvollsten Pianisten, und da wir glauben, daß Sie gern Gelegenheit nehmen werden, das Publikum über seine Bedeutung zu informieren, gestatten wir uns, Ihnen gleichzeitig einiges orientierende Material zu überreichen.

Lebenslauf: M. de Catère gehört zu jenen immer seltener werdenden Ausnahmeerscheinungen, die noch weit das übertroffen haben, was sie zu halten versprachen. Schon im Alter von vier Jahren machte er so rapide Fortschritte, daß er bereits sechsjährig mit großem Erfolg konzertierte und als Neunjähriger wahre Stürme der Begeisterung hervorrief. Rubinstein selbst nahm sich in siebenjähriger intimer Leitung des gottbegnadeten jungen Künstlers an. Dieser aber, unablässig weiter strebend, zog sich für mehrere Jahre vom öffentlichen Konzertieren zurück und vertiefte sich auf einer fernen Tropeninsel in den Traum des sprechenden Tons. Jetzt ist er zurückgekehrt und unternimmt eine große Tournee durch Mitteleuropa. Sein Spiel, durchflutet vom Erleben seines Innern, wird seine eigene Sprache sprechen!

b) Programm

Beethoven, Mondscheinsonate / Chopin, Impromptu Nr. 2 und As-dur-Polonaise / Liszt, Waldesrauschen / Rubinstein, Albumblatt / Schulz-Evler, Paraphrase über die schöne blaue Donau / Händel, Largo (bearbeitet von M. de Catère)

c)

An die Schriftleitung der . . .

Auf der Durchreise begriffen, nahm ich vergangenen Montag Gelegenheit, dem Konzert des Herrn M. de Catère beizuwohnen. Ich muß sagen, daß mich seine wuchtige Ausdrucksweise tief erschütterte. Die Besprechungen, die ich andern Tags in den Zeitungen las, waren durchweg gut, wie es dieser große Künstler verdient. Umsomehr befremdete mich die Kritik in Ihrer Zeitung, die von einem Herrn K. gezeichnet war. Abgesehen von dem abfälligen Ton, den Herr K. anzuschlagen sich bemüßigt sah, kam ich nach Durchlesen seiner Besprechung zu dem Resultat: Herr K. hat keinen blauen Dunst von künstlerischem Klavierspie und noch viel weniger eine auch nur entfernte Ahnung von dem tieferen Sinn eines solchen Konzertes. Nach meinem Dafürhalten ist aber Ihrer Zeitung ein schlechter Dienst durch eine solche „Kritik“ erwiesen. Herr K. mag vielleicht bei Musikfesten die einzelnen Kapellen bei Aufführung unterschiedlicher Märsche usw. nahezu richtig beurteilen, er möge aber von Besprechungen künstlerisch-pianistischer Leistungen wie dieser künftig die Hände weglassen. Diese Bemerkung glaube ich machen zu dürfen, der ich selbst mich seit Jahren mit musikalischen Studien befasse und zudem als Wiener einen guten Geschmack habe. Soviel ich weiß, wird das sicherlich berühmte und maßgebende Musikleben meiner Heimatstadt den genialen Künstler demnächst ebenfalls als Gast bei sich hören! ! !

Hochachtend

ein kunstverständiger Bürger (anonym)

Beispiel 3

a)

Verehrter Herr Dr. . . . !

Gestatten Sie mir ergebenst die Anfrage, ob es nicht angängig, daß ein Hinweis auf meinen Liederabend in der . . . - Zeitung von Ihnen gebracht würde, nachdem doch die Zeitung das Inserat brachte. Wenn es Ihnen möglich wäre, so wäre ich Ihnen sehr dankbar. Im übrigen möchte ich mir noch erlauben, Ihnen dazu einige kleine Andeutungen von meiner Komponistentätigkeit zu machen. Ich bin ordentliches Mitglied der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, bei welcher Richard Strauß erster Vorsitzender ist. Nach der Prüfung meiner Partitur zu der Oper „Männertreu" schrieb mir Strauß: „Die Oper hat stellenweise sehr hübsche Einfälle und ist zur Aufführung für ein mittleres deutsches Stadttheater wohl geeignet. Unterschrift: Dr. Rich. Strauß." Andere Urteile von . . . . . , etc. liegen vor, ebenso zahlreiche Kritiken. Es liegen viele Werke vor: zwei Opern, ein Melodrama, ein phantastischer Marsch, eine Sinfonie in gis-moll, eine Orchestersuite „Der Gesang des Lebens" und viele Chor- und andere Lieder. Habe mich weiterhin als Chor- und Orchesterdirigent bewiesen. Als Geiger in Kammermusik und solistisch hervorgetreten, fand ich stets gute Urteile. Dieses nur als eine kleine Orientierung über meine Tätigkeit. Mit vorzüglicher Hochachtung ergebenst . . .

b)

Sehr geehrter Herr!

Ihre Kritik hat mich nicht nur unbefriedigt gelassen, sondern gekränkt, umsomehr, weil doch die . . .-Zeitung eine der verbreitetsten ist. Freilich wußte ich schon im voraus, daß ich von Ihnen nichts mir Dienendes zu erwarten hatte, da Sie einer Richtung angehören, jener Richtung, welche sich ihr Heil von den Jugendlichen verspricht und ältere noch lebende Meister als rückständig bezeichnet; als wenn die Erfindung nur der Jugend eigen wäre und nicht viel eher dem reifen Mannesalter!! Sie hatten freilich die Gnade, anzuerkennen, daß sich unter dem Vorgetragenen auch sehr hörenswerte Stücke befänden. Aber das, was ich in Wahrheit bin, können Sie, junger Mann, mir niemals abspenstig machen, und wäre Ihre Feder noch so spitz. Ihrer Kritik merkt man sogleich die Absicht an, ja, die Absicht, etwas herunterzureißen, aber diesmal ist es Ihnen doch nicht vollständig gelungen, denn wer mich kennt, glaubt Ihnen nicht. Kein Wohlwollen zeigt Ihre Kritik, und der Kunst und dem Künstler zu dienen ist doch wohl die erste Aufgabe einer guten Kritik. — Ich werde übrigens diesen Fall noch mit Herrn . . . besprechen und wenn es sein muß auch mit der Redaktion der Zeitung.

Hochachtend . . .

c) aus der Antwort auf diesen Brief:

. . . die drei Anforderungen an eine Kritik, der Kunst, dem Künstler und, was Sie vergessen haben, der Öffentlichkeit zu dienen, decken sich leider nicht immer. Die Verantwortung gegenüber der Kunst und gegenüber der Öffentlichkeit erfordert in erster Linie Wahrhaftigkeit der Gesinnung des Kritikers, auch wenn die Kritik, die sich dabei ergibt, im Einzelfalle dem Künstler nicht „dienlich" ist; wenigstens nicht in dem Sinne, in dem Sie und viele andere das Wort dienlich allein auffassen. Sie haben dazu, wie es scheint, irrtümliche Ansichten nicht nur über die Aufgaben, sondern auch über die Stellung eines Musikreferenten. Ich bin weder Geschäftsangestellter meiner Zeitung noch Reklameagent der Künstler. Ich bin unabhängig und selbstverantwortlich; Ihr Hinweis darauf, daß Sie inseriert haben, interessiert mich daher ebensowenig wie ihre Drohung, sich auf der Redaktion zu beschweren. Im übrigen steht es jedem, der an Stelle eines Urteils einen Reklamebericht wünscht, frei, sich die Berichte über seine Veranstaltungen selbst zu schreiben und an den lokalen Teil der Zeitungen, sicherer noch unter die bezahlten Geschäftsnotizen einzusenden. Mein Ressort ist dies nicht . . .

Das ist natürlich richtig. Und es gibt auch andere Konzerte als die geschilderten. Es gibt auch Musiker, die keine Briefe schreiben. Es gibt Zeitungen, die die ideale „Unabhängigkeit" des Kritikers auch nicht versteckt antasten. Es gibt Schriftleitungen, die sich über die zwangsmäßig gegebene Situation und das Niveau der kleinstädtischen Kritik im klaren sind und dementsprechend über der Sache stehen. Es gibt sogar Kritiker, die sich auf ihr „hohes Richteramt" und ihre schriftstellerischen Fähigkeiten nichts einbilden.

Aber es ist dennoch ein aussichtsloser Kampf. Aussichtslos einmal deshalb, weil er von einem, der etwa die gute Absicht hat, die Sache letztlich ernst zu nehmen, gegen alle Fronten zugleich geführt werden muß. Gegen die Wichtigtuerei der Auch-Kritiker, die Anmaßung der Auch-Künstler, gegen Agentengeschäft, Gesellschaftsdünkel, Vereinsvetternwirtschaft. Doch dies ist nicht das Einzige. Man könnte es vielleicht durchhalten, wenn es Sinn hätte. Aber es hat keinen. Es ist Kraftverschwendung am untauglichen Objekt. Von den relativ seltenen Fällen, in denen über eine wesentliche Veranstaltung etwas Wesentliches auszusagen, oder in dem die Kritik wirklich eine erzieherische Funktion auf die Öffentlichkeit auszuüben imstande ist, spreche ich hier nicht. Die übrigen 90% lohnen nicht der Mühe eines Kampfes. Ihnen ist im Grunde der frühlingsblumige Stil des Berichtes 1 b) oder der sonst herkömmliche, Kritik vorsichtig verhüllende Phrasenschatz, mit entsprechenden Varianten je nach dem geistigen Niveau der Veranstalter, der einzig angemessene[1]). Er tut ihnen wohl und erfüllt seinen Zweck. Welches der Zweck ist? Die Eitelkeit, seinen Namen gedruckt zu sehen, ist der harmloseste. Indessen dieses Bedürfnis könnte eine dem Nachrichtendienst der Zeitung entsprechende rein referierende Berichterstattung so gut wie eine Kritik erfüllen; und sie würde darüber hinaus auch dem berechtigten Anspruch des Zeitungslesers, von einem öffentlich-musikalischen Geschehen ebenso zu erfahren wie von jedem anderen öffentlichen Geschehen, Genüge tun. Wozu aber Kritik? Die Kollektivmeinung über eine musikalische Veranstaltung ergibt sich im allgemeinen, d. h. soweit sie nicht mit unlauteren Mitteln gefälscht ist, aus ihrer Aufnahme durch die Hörer. Die persönliche Meinung darüber wird jeder musikalisch Kundige dem Veranstalter, sofern sie diesen interessiert – meistens interessiert sie ihn nicht – gern privatim sagen. Also noch einmal: wozu die Regel öffentlicher Kritik? Man lese die Prospekte von konzertierenden Künstlern, die beliebten und gebräuchlichen Prospekte, in denen aus jeder Kritik ein paar hübsche Worte, unter Fortlassung aller Aussetzungen, zu einem den Unerfahrenen blendenden Gesamtbild zusammengeflickt sind; oder man verfolge die aus Pressenotizen zusammengestellten Waschzettel von Musikverlegern, beobachte die Haltung vieler Musiklehrer. H i e r i s t d e r g r o ß e H a f e n, i n d e n a l l e M u s i k k r i t i k e i n m ü n d e t, hier hört die „Objektivität" auf und das Geschäft beginnt. Nachfrage regelt den Bedarf; und in diesem Ende erst ist die Macht der Musikkritik gegründet, jene Macht, über die diejenigen am meisten zetern, welche sie durch ihre große Nachfrage: durch ihren ständigen Schrei nach Kritik und durch den künstlerisch-moralischen und wirtschaftlichen Wert, den sie ihr beimessen, erst veranlaßt haben.

Reformen? Die Tageskritik ist mit dem Tages-Konzertbetrieb unabänderlich verbunden. Sie ist so überflüssig wie jener; aber sie wird notwendig gefordert, solange

[1]) Ein weiteres Beispiel mußte leider wegen Raummangels gestrichen werden. Die Schriftleitung.

jener herrscht. Also ist sie auch nicht isoliert auszurotten. Praktische Auswege, Eselsbrücken der Selbstrechtfertigung für den Kritiker und des Selbstgefühls für den Kritisierten, gibt es natürlich manche. Man wird die Sprache der Berichte relativ abfassen, d. h. nicht nur durch die Wahl der Worte an sich, sondern viel mehr durch die Gesamthaltung einer Kritik bekunden, wie weit eine Veranstaltung ernst zu nehmen war. Man wird nicht von einem absoluten Leistungsmaßstab ausgehen, weil das für die Verhältnisse der Provinz ein Unding wäre; sondern man wird eine jede Veranstaltung nur nach den Ansprüchen, die von vornherein an sie zu stellen möglich sind, beurteilen. Man wird also gegebenenfalls den Geiger Gottlieb Meier ungemein loben, während man vielleicht an Hubermann etwas auszusetzen hat: wobei jedem sein Recht geschieht und dennoch niemand auf den Gedanken kommen wird, Gottlieb Meier habe besser gespielt als Hubermann. Man wird, mit einem Wort, die Tätigkeit der Kritik ausüben, so gut man kann oder mag. Aber man soll sie nicht wichtiger nehmen als jede andere bürgerliche Tätigkeit: als Steine klopfen oder Heringe verkaufen. Und man soll sich dessen bewußt bleiben, daß es nebenbei Produktiveres zu schaffen gibt.

Ich bin von den Verhältnissen der „Provinz" ausgegangen. Einiges, nicht viel, ist in der Großstadt vielleicht anders. Die Dimensionen sind andere, die Enge steter persönlicher Berührung fehlt, die Sicherheit der Position ist eine andere, die Auswahlmöglichkeiten für den, der an einer ersten Stelle steht. Aber wie weit gibt es, außer in solchen Quantitätsfragen, Unterschiede im Grundsätzlichen?

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

ZUR SOZIOLOGIE DER MUSIK

IV. Arbeitermusik

1.

Im Gegensatz zur Jugendmusik ist der Arbeitersängerbund Teil einer politischen Organisation. Seine Wurzel lag ursprünglich nicht in der Musik sondern entsprang den gewerkschaftlichen Ideen.

Die Gründung zahlloser kleiner Gesangvereine innerhalb der Partei hatte den Zweck, gleichgesinnte, in der politischen Arbeit stehende Menschen einander in einer Form von Geselligkeit näher zu bringen. Dabei mag auch das Bewußtsein mitgespielt haben, daß gemeinsames Singen als Ausdruck eines Klassengefühls dem politischen Gedanken nutzbar gemacht werden könnte.

Vielleicht hätte von diesem Ausgangspunkt schon früher eine Musik entstehen können, die unmittelbarer Ausdruck einer Gesinnung und dadurch soziologisch bedingt gewesen wäre, ohne an Qualität zu verlieren. Aber es handelte sich für die Führer der Bewegung garnicht so sehr um ein Streben nach eigenen Ausdrucksformen, sondern es überwog die bloße Nachahmung bürgerlicher Musik. Wie im Bürgertum war das Singen ein Gegengewicht gegen den „grauen Alltag", hier wohl noch betont als Gegengewicht auch gegen die politisch-materialistische Gedankenrichtung, die im übrigen ihre Zusammenkünfte beherrschte. Aber während das Bürgertum im national-romantischen Liede einen Ausdruck seiner patriotischen Empfindungen fand, entstand in den Arbeiterchören zwischen dem Sänger und dem übernommenen Liederstoff ein innerer Widerspruch. Dieser steigert sich ins Groteske, wenn man die früheren „Kaiserliederbücher" nach der Revolution in tausenden von Exemplaren in den Händen der kommunistischen Gesangvereine findet.

Die Nachahmung bürgerlicher Musikkultur führte zuletzt so weit, daß nun auch der Arbeitersängerbund Musikfeste mit großen oratorischen Aufführungen veranstaltete. Die Leute, die in diesen Massenchören mitsangen und dadurch ihre Konkurrenzfähigkeit mit den großen bürgerlichen Oratorienvereinen in Konzertform erweisen wollten, sind dieselben, die in der Volksbühne zur traditionellen Repertoireoper hinanstreben und wirklich Neues ablehnen.

2.

Angesichts dieser Tatsachen entsteht die Frage, wie weit es für die Arbeitermusik überhaupt im Bereiche des Möglichen lag, hier andere Wege zu gehen. Es sind gerade in der letzten Zeit von Führern der Bewegung Versuche gemacht worden, den Arbeitergesangvereinen praktisch und theoretisch eigenes Material zuzuführen. Man singt jetzt nicht mehr aus den „Kaiserliederbüchern", sondern aus einem eigenen, sorgfältig ausgewählten und bearbeiteten Chorbuch. Zugleich hat einer der musikalischen Führer der Bewegung, Alfred Guttmann, ein Buch über „Wege und Ziele des Volksgesanges" veröffentlicht (Max Hesses Verlag, Berlin). Wir knüpfen an diese beiden Publikationen an, um uns ein Bild von der Auffassung zu machen, mit welcher die Arbeitermusik ihre eigene Aufgabe betrachtet und finden in Guttmanns Vorwort einige bemerkenswerte Sätze:

„. . . Die öffentliche Musikpflege leidet, soweit sie konzertmäßig ist, unter der Interesselosigkeit der Massen, die den Besuch von Fußballwettspielen und Boxkämpfen, von Sechs-Tage-Rennen und Kinos, von Konzertcafé und Bars, den Konzerten vorziehen ... Die Kenntnis der Meisterwerke der Musik im Volke wird immer geringer; der Jazz besiegt Bach und Beethoven. Neue Kräfte aber regen sich, um einer Erneuerung unserer Volksmusik die Wege zu bahnen".

Ausschlaggebend bleibt der Standpunkt des letzten zitierten Satzes. Guttmann sucht die Erneuerung der Volksmusik in betontem Gegensatz zu Jazz, Grammophon, Sport und Revue. Wir gehen der damit angedeuteten Richtung in seinem Buche nach, und beschränken uns, ohne auf die ausgedehnten stimmphysiologischen und -psychologischen Teile seiner Arbeit einzugehen, auf die programmatischen Angaben.

Dabei interessiert zunächst die Frage, was für eine Art von Musik in den Volkschören dem Arbeiterpublikum zugänglich gemacht wird. Guttmann bringt einige An-

gaben aus den 81 großen Konzerten mit Orchester des Berliner Volkschors. Von großen Chorwerken hat „Faust's Verdammung“ von Berlioz den Rekord mit zehn Aufführungen (!), dahinter steht die Neunte Symphonie, die sechsmal aufgeführt wurde. Die Berichte rühmen sich der Mitwirkung von „Solisten ersten Ranges“ und „zahlreicher Dirigenten von Weltruf“. Das Gesamtbild dieser Berichte ergibt also, daß der Berliner Volkschor, statt Volks-Chor zu werden, es zu einem bürgerlichen Oratorienverein erster Klasse gebracht hat. Von den 54 weiteren Chorkonzerten des Volkschors ohne Orchester sind – ‚zwei aus der Welt des Arbeiters mit dem Titel: „Von Not und Arbeit, Kampf und Freiheit“‘. Sowohl die Zahl wie auch die peinliche Romantik dieses von sozialem Ressentiment erfüllten Titels sprechen für sich selbst.

Außer diesen Berichten finden wir bei Guttmann Beispiele und Gegenbeispiele für eigene Programmgestaltung. Er bekämpft die Geschmacklosigkeit stilistisch uneinheitlicher Programme, welche alte Chöre von Lasso und Hassler mit der „Uhr“ von Loewe zusammenkoppeln. Das ist verständlich. Aber Guttmanns eigene Programmvorschläge zeigen, daß stilistische Einheitlichkeit nicht notwendigerweise höheres Niveau verbürgt. Er gibt Ratschläge für die Anlage eines Volksliederabends, in dem als Repräsentanten des „alten“ Volkslieds Lieder wie „Drei Lilien“, und „Es steht ein Lind'“ genannt werden. Die Wahl der Melodien zeigt, daß der Weg zum alten, einstimmigen Volkslied, den die Jugendbewegung instinktiv gefunden hat, hier nicht einmal gesucht wird. Noch charakteristischer ist die Schlußgruppe dieses Programms; durch vier Chorgesänge: Lützows wilde Jagd (Weber), Nun leb' wohl (Silcher), Drauß ist alles so prächtig (Jürgens) und Aus der Jugendzeit (Radeke) wird nach Guttmann das neue Volkslied repräsentiert. Deutlicher kann die Unsicherheit dieser Kunstanschauung wohl nicht zum Ausdruck gebracht werden.

Es stimmt ganz zu diesem Bilde, wenn wir in dem Chorbuch des Arbeitersängerbundes eine verschwindend kleine Rubrik „Musik unserer Zeit“ finden, die mit Wagner und Cornelius beginnt, durch zwei Opernchöre von Schillings und Schreker die Gegenwart vorsichtigt streift und Mussorgskys schönen und echten Volkschor aus „Borris Godunoff“ mit schwülstigen Phrasen wie „Sei gepriesen du strahlend-helle Sonne, du starkes Weltenherz, . .“ unterlegt.

3.

Die Untersuchung aller dieser Erscheinungsformen der Arbeitermusik führte notwendigerweise zu einschränkender oder zweifelnder Kritik. Hinter ihr aber steht die Grundfrage, wie weit diese Bewegung überhaupt zu eigenen, ihr gemäßen Musizierformen gelangen kann. In letzter Zeit wurden mehrfach Versuche in dieser Richtung gemacht. Unter ihnen stehen Hanns Eislers neue Chöre [1]) durch die Konsequenz ihrer Gesinnung an erster Stelle. Hier werden die alten Inhalte der Liedertafelmusik mit Waldesrauschen und Liebesgeflüster wirkungsvoll verspottet und ihnen neue entgegengesetzt, die im Text und in der musikalischen Diktion klassenbewußt und agressiv zupacken. Gelegentlich taucht hier bei Eisler eine sangbare und frische Melodik auf, die neue Entwicklungsmöglichkeiten erkennen läßt. Auch Versuche mit Sprechchören, wie sie Tiessen machte, liegen in der gleichen Richtung.

[1]) Vier Stücke für gemischten Chor op. 13

Aber es handelt sich bei all dem um Einzelfälle, die einstweilen noch keinen Ausblick eröffnen. Das Verhältnis der Arbeiterbewegung zur Musik ist (im Gegensatz zur Jugendbewegung, die dieses Verhältnis durch ihre Verbindung mit Volkslied und alter Musik gewann) noch völlig ungeklärt. Wir kommen von hier aus wieder zu den Fragen, mit denen unsere soziologischen Untersuchungen begannen: hat der Arbeiter unserer Zeit mit Musik überhaupt etwas zu tun? Geben ihm nicht Sport, Film und Tagesschlager, jene von Guttmann in seiner Einleitung als kulturfeindlich bekämpften Inhalte, die Entspannung und Ergänzung, die seinem Leben entspricht? Und wenn er einmal zu einem eigenen, nicht künstlich hochgezüchteten Verhältnis zur Musik gelangt, so muß diese nicht gegen sondern aus den Kräften herauswachsen, die, wie Sport und Technik, sein Dasein bestimmen.

Hans Mersmann, Heinrich Strobel
und Hans Schultze-Ritter.

RUNDFUNK

Ernst Latzko (Leipzig)

RUNDFUNK-UMSCHAU

Rundfunkmusik No. 2 – Februarprogramm – Rundfunk und öffentliche Meinung

1.

In der Serie der von den Sendegesellschaften bestellten „Rundfunkmusiken" folgte im vergangenen Monat die Uraufführung von Ernst Tochs „Bunte Suite" für Orchester op. 48. Man bemerkt, wie die Suite sich immer mehr zur spezifischen Rundfunk-Form herausbildet. Die Buntheit resultiert aus Gegensätzen der Stimmung und der klanglichen Fassung. Ein Satz wird von Holzbläsern bestritten, ein anderer von den Streichern, ein dritter von Blech, Klavier und Schlagzeug, ein vierter wird in Kammer- und die beiden übrigen in voller Orchesterbesetzung ausgeführt. Diese Abwechslung wirkt sich im Rundfunk entschieden günstig aus. Überhaupt ist in akustischer Hinsicht manches überraschend gut gelungen und im 1., 2., 4. und 6. Satz wird die wünschenswerte Auflockerung des Klanges und Durchsichtigkeit der Stimmführung erreicht. Minder günstig ist die Bevorzugung hoher Lagen (besonders auffallend im 3. Satz) und die stellenweise zu enge Führung der Stimmen, die im 5. Satz die thematische Arbeit verwischt. In allgemein musikalischer Beziehung ergeben sich nicht eigentlich neue Gesichtspunkte. Ausgibig betont ist das tänzerische Moment, das gleicherweise der Suitenform wie gegenwärtigen Strömungen entgegenkommt. (1. Satz: Marschtempo, 4. Satz: Marionettentanz, 5. Satz: Passacaglia, 6. Satz: Karussell). Im letzten Satz ist das Problem einer Geräuschmusik mit Glück gelöst und der Rummelplatz in stilisierter Ausgabe wird vor den Ohren des Hörers lebendig. Im schärfsten Kontrast dazu die unterstrichene Tonalität und Empfindsamkeit des dritten Satzes. Alles in allem ein Werk, das im Spielerischen seine glücklichsten Wirkungen erzielt und, ohne bedeutend zu sein, schätzenswerte musikalische und funkische Qualitäten hat.

Wie wenig man übrigens sogar in den Kreisen des Rundfunks selbst sich einig ist über Zweck und Ziel jener an Komponisten ergangenen Aufträge, das erhellt deutlich aus einem eben der Aufführung von Tochs Suite gewidmeten Artikel in No. 7 der Südwestdeutschen Rundfunkzeitung, der Programmzeitung des die Uraufführung bringenden Senders. Nachdem nun vor einem Monat verkündet worden war, daß man von diesen Aufträgen die Gewinnung eines „rundfunkeigenen" Stiles erhoffe, wird jetzt dort folgender Kommentar gegeben: „Mit der Durchführung der ersten Aufträge an prominentere deutsche Komponisten hat die Reichsrundfunkgesellschaft die moralische Folgerung aus einer Wirtschaftslage gezogen, die geradezu nach Unternehmungen wie dieser verlangte . . . Mit seiner Auftragserteilung hat der Rundfunk es mit Glück verstanden, als privates Unternehmen eine naheliegende Pflicht generös und freiwillig vorweg zu nehmen. Die Einzelheiten der Ausführung dieser Auftragserteilung spielen dabei vorläufig keine Rolle. Man kann sogar ruhig eingestehen, daß es verhältnismäßig von geringem Belang ist, ob die Werke, die dem Rundfunk in diesem Zusammenhang geliefert werden, nach Gegenstand, Form und Technik der Rundfunkübertragung auf besonders ideale Weise entgegenkommen . . ."

Zwischen dem ersten und dem zweiten Auftrag haben sich also die Motive aus künstlerischen in soziale verwandelt? Wenn der Rundfunk selbst seine eigenen Bestrebungen so widerspruchsvoll beurteilt, was bleibt dann eigentlich noch seinen Gegnern zu tun übrig?

2.

Sonst gab es nicht allzuviel des Bemerkenswerten im Februar. Uraufgeführt wurden in Frankfurt ein Klavierkonzert von Lopatnikoff, drei Orchesterstücke von Szigety und Sinfonie von Butting, in Berlin Klavierstücke op. 37 von Tiessen, in Leipzig ein Violinkonzert von dem Dänen J. L. Emborg (Deutsche Uraufführung). Weitere Seltenheiten waren „Sieben frühe Lieder" von Alban Berg in Berlin, seine „Lyrische Suite" und Zemlinskys Streichquartett op. 19 in Leipzig, Schönbergs neues (3.) Streichquartett und das 3. Streichquartett von Bartok in Daventry und dessen „Rumänische Tänze" in Leipzig. München überträgt aus dem Residenztheater eine Janacek-Feier mit der Sonate für Violine und Klavier, dem Sextett für Blasinstrumente „Jugend" und dem Tagebuch eines Verschollenen für Tenor, Alt, drei Frauenstimmen und Klavier. Frankfurt führt Hindemiths Konzertmusik für Blasorchester op. 41 und Tochs Spiel für Blasorchester op. 39 auf, Berlin Lieder von Jarnach und die Sonatine für Klavier von Lopatnikoff, Kopenhagen Honeggers „Pastorale d'été". Schließlich wurden noch Konzertaufführungen von Kreneks Kleiner Sinfonie durch Frankfurt und Kletzkis Violinkonzert durch Langenberg übertragen.

Eine sehr schöne programmatische Idee liegt der Veranstaltung des Münchner Senders „Musikalische Stilepochen und Stilkrisen" zugrunde. In Vorträgen und praktischen Beispielen werden hier die bedeutsamsten Zusammenhänge der Musikgeschichte dargestellt. Der a cappella Stil mit Werken von Palestrina, Lasso, Hasler, John Bennet und der monodische Stil mit Monteverdis „Lamento d'Arianna" und Szenen aus seinem „Orfeo" fanden bisher Berücksichtigung. Leipzig bringt als Gegenstück zu seiner „Katholischen Kirchenmusik" einen Zyklus „Protestantische Kirchenmusik", in dessen Verlauf im Februar das Zeitalter Luthers und das Heinrich Schütz's beleuchtet wurden.

Der Zyklus „Das Klavierkonzert in drei Jahrhunderten“ ist über Schumann, Chopin, Rubinstein, Liszt, Tschaikowsky, Glazounow bis Brahms vorgedrungen.

Raritäten auf dem Gebiet der Oper waren Gounods „Arzt wider Willen“, in Königsberg, Halévys „Blitz“ in Frankfurt, Charpentiers „Louise“ in Hamburg und Tschaikowskys „Pique Dame“ in Leipzig.

Die Jödeschen Singstunden werden jetzt vom Frankfurter Sender durchgegeben.

Daß auch im Rundfunk vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist, beweist folgendes Programm zu einem von Hamburg angezeigten „Konzert am Volkstrauertag“: Urbach: Andenken an Beethoven, Potpourri. Massenet: Notturno. Sibelius: Valse triste. Mascagni: Traum aus „Ratcliff“. Massenet: Manon-Fantasie.

3.

Aus den Mitteilungen der Reichsrundfunkgesellschaft über die kürzlich stattgefundene Münchner Tagung des Programmrates der Deutschen Rundfunkgesellschaften, die „eine Reihe von Mitgliedern der Kulturbeiräte mit den verantwortlichen Leitern und Mitarbeitern der Rundfunkgesellschaften zu einer Aussprache über grundsätzliche und praktische Fragen aus dem großen Arbeitsgebiet des Rundfunks zusammengeführt hat“, verdient ein Satz besondere Aufmerksamkeit: „Ferner glaubte man den Wunsch aussprechen zu dürfen, daß die Presse, mehr als bisher, ihrer Berichterstattung über die Arbeit des Rundfunks die gleiche Aufmerksamkeit zuwenden möge, die sie allen anderen öffentlichen Darbietungen von jeher geschenkt hat.“ Mit diesen Worten wird ein Komplex von Fragen angeschnitten – man könnte ihn „Rundfunk und öffentliche Meinung“ überschreiben – die tatsächlich noch ihrer Lösung harren.

Die öffentliche Meinung setzt sich für den Künstler im Wesentlichen aus zwei Faktoren zusammen: Publikum und Presse. Der äußere Erfolg und damit in der Regel das soziale Gedeihen des Künstlers sind von diesen beiden Großmächten abhängig. Sind die praktischen Resultate ihrer Existenz und ihrer Tätigkeit durchaus gleichartig, so besteht doch ein durchgreifender Unterschied in den psychologischen Auswirkungen. Denn die eine fällt mit der Kunstleistung zusammen, kann sie also beeinflussen und es wird kaum einen mit der Öffentlichkeit vertrauten Künstler geben, der nicht das Fluidum zwischen ihm und dem Publikum – und neben den Bei- und Mißfallensbezeigungen gibt es da noch viel feinere Imponderabilien – zu spüren bekommen hätte. Die Wirkung der Presse tritt dagegen erst später ein, ihre Einflußnahme auf die spezielle Leistung ist also ausgeschlossen. Von diesem gewissermaßen komplementären Verhältnis zwischen einer momentanen und einer nachfolgenden, einer unmittelbaren und einer mittelbaren Wirkung kann im Rundfunk keine Rede sein. Durch seine eigentümlichen Bedingungen ist der Künstler während der Leistung vom Publikum abgeschnitten, ein Fluidum zwischen Beiden ist unmöglich und wenn überhaupt eine Einwirkung des Publikums hier stattfindet, so kann sie sich erst hinterher bemerkbar machen. In psychologischer Beziehung übernimmt also hier das Publikum eine Funktion, die sonst der Presse eignet.

Ist nun im Rundfunk die Wirkung des einen Faktors der öffentlichen Meinung um ihr bestes Teil – Unmittelbarkeit – gebracht, so müßte sich für den anderen die Forderung umso stärkerer Aktivität ergeben, um das gestörte Gleichgewicht wenigstens

einigermaßen wieder herzustellen. Es kann aber gar keinem Zweifel unterliegen, daß nicht nur diese Forderung nicht erfüllt wird, sondern daß ganz im Gegenteil die Presse dem Rundfunk weitaus weniger Beachtung schenkt als allen anderen öffentlichen Darbietungen. Und zwar gilt diese Feststellung sowohl für die Tages- wie für die Fachpresse, gilt in quantititaver wie qualitativer Hinsicht. Die Besprechung der Rundfunkereignisse erfolgt in so großen zeitlichen Abständen, daß Vieles unerwähnt bleibt, Manches verspätet kritisiert wird, wenn das Interesse an der Darbietung längst erloschen ist und die Besprechung erfolgt auch nicht durch verschiedene, auf den speziellen Kulturgebieten – Literatur, Musik, Wissenschaft etc. – qualifizierte Persönlichkeiten, sondern durch einen Universalkritiker, dessen Universalität häufig nur die Folie für mangelnde Spezialität ist. Läßt sich nun für diesen Zustand noch eine Erklärung in der ungeheuren Fülle und Vielseitigkeit des Rundfunkgeschehens finden, was soll man dann zu jenen Zeitungen sagen, die heute noch, nach mehr als fünfjährigem Bestehen nach Erreichung einer nach Millionen rechnenden Hörerzahl, den Rundfunk totschweigen und als nicht vorhanden betrachten. Hier liegt eine durchaus ungesunde, durch nichts gerechtfertigte Situation vor. Sicher ist die Stellung und Bedeutung des Rundfunk heute noch umstritten, aber gerade Das, was an ihm noch ungeklärt ist – technische Fragen, Mängel in seiner Organisation, Fehler in der Art seiner Betätigung – das verlangt nicht nach stillschweigender Verachtung sondern nach öffentlicher Diskussion. Ob diese sich nun mit allgemeinen Problemen des Rundfunks oder mit seiner Programmgestaltung oder mit einzelnen Darbietungen beschäftigt, ob sie lobend oder tadelnd ist, das alles erscheint nebensächlich gegenüber der Forderung, daß eine Einrichtung, die die verschiedensten kulturellen und wirtschaftlichen Fragen aufgerollt hat, die einen großen Teil der Bevölkerung ständig in Atem hält, in der Presse zumindest den zehnten Teil jener Beachtung findet, die etwa dem Sport zuteil wird.

Ein besonders prägnantes Beispiel, das zufällig gerade während der Niederschrift dieser Zeilen sich ereignet, wird die eben angedeutete Einstellung eines Teiles der Presse dem Rundfunk gegenüber besser beleuchten als lange Ausführungen. Am 19. Februar gab das Kolisch- (Wiener Streich-) Quartett in Leipzig ein Konzert mit einem romantisch-impressionistischen Programm. Am nächsten Abend spielte es im Mitteldeutschen Rundfunk moderne Werke, darunter Alban Bergs „Lyrische Suite". Und am 24. Februar erscheint in der „Neuen Leipziger Zeitung" ein „Kolisch-Quartett" überschriebener Bericht, dem folgende Sätze entnommen seien: Die „Klangverfeinerung des Quartetts, die auch diesmal bewiesen wurde, feierte letzthin auf einem internationalen Musikfest Triumphe mit der Wiedergabe der prachtvollen „Lyrischen Suite" von Alban Berg. Es bleibt zu bedauern, daß uns dieses Stück für das Kolisch u. W. das alleinige Aufführungsrecht besitzt, in Leipzig vorenthalten wurde."

Nach diesen Erwägungen ergeben sich also folgende Schlüsse aus dem Problem „Rundfunk und öffentliche Meinung": Von ihren beiden Komponenten, Publikum und Presse, kann die eine ihre Funktion nicht ausüben, während die andere nicht will. Das Publikum sucht sich aber ein Ventil für seine während der Rundfunkdarbietung nicht befriedigten kritischen Bedürfnisse und findet es in den Zuschriften, mit denen es die Künstler, die Sendegesellschaften und schließlich auch die Zeitungen über-

schwemmt. So greift hier das Publikum zur Selbsthilfe und usurpiert mit erheblicher Aktivität Funktionen der Presse, während diese in halber oder vollkommener Passivität verharrt.

Der Programmrat der Deutschen Rundfunkgesellschaften verdient Anerkennung für die in dieser unhaltbaren Situation – (in der einzelne Ausnahmen nur die Regel bestätigen) – ergriffenen Initiative. Denn ein Erfolg würde für den Rundfunk eine Vervielfachung der Arbeit, eine Steigerung der Verantwortung bedeuten. Zahllose Fehler wurden bisher durch die Mentalität begünstigt, einer sachgemäßen öffentlichen Kontrolle enthoben zu sein. Wenn nun die Rundfunkleiter selbst um Verschärfung dieser Kontrolle bitten, so beweisen sie damit den Ernst, mit dem sie an ihre Aufgabe treten. Hoffentlich findet der Appell die verdiente Resonanz und hoffentlich wird die Presse zu den notwendigen Folgerungen veranlaßt.

MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

ZEITSCHAU

Zu der in der vorigen Nummer behandelten Affäre Knappertsbusch-Pander in München schreibt uns der „Verband deutscher Musikkritiker“:

> „Der Verband Deutscher Musikkritiker (E. V.)“ hat mit Befremden von dem Verlauf des Konflikts zwischen dem Generalmusikdirektor Prof. Hans Knappertsbusch in München und dem Musikkritiker der „Münchner Neuesten Nachrichten“, Dr. Oskar von Pander, Kenntnis genommen. Er erhebt schärfsten Protest gegen das Verhalten des Vorstandes der „Musikalischen Akademie (E. V.)“, der eine formal vollkommen einwandfreie und auch inhaltlich von dem größten Teil der Münchener Musikkritik als vollkommen zutreffend anerkannte Besprechung einer von Generalmusikdirektor Knappertsbusch geleiteten Aufführung der „Neunten Symphonie“ zum Anlaß ungerechtfertiger Angriffe und Verdächtigungen gegen den genannten Kritiker sowie gegen einen Teil der deutschen Musikkritik überhaupt genommen hat. Der „Verband Deutscher Musikkritiker“ betrachtet die auf Knappertsbuschs Vorgehen hin erfolgten Maßnahmen und Erklärungen der „Musikalischen Akademie“ als einen durchaus unzulässigen Eingriff in die Freiheit der Presse, der die Rechte einer unabhängigen Kritik und das Ansehen der Kunststadt München schwer bedroht. Der Verzicht der „Münchner Neuesten Nachrichten“ auf weitere Besprechung der Akademie-Konzerte, die daraufhin erfolgte Wiederaufnahme der musikalischen Leitung durch Knappertsbusch und schließlich die Haltung eines Teiles der übrigen Münchener Presse können nicht als befriedigende Lösung des Konflikts anerkannt werden. Der „Verband Deutscher Musikkritiker“ wird in dieser Angelegenheit weitere Maßnahmen ergreifen.“

Der Münchener Vorfall hat inzwischen doch noch eine für das Ansehen der Kritik erfreuliche Wendung genommen. Über das letzte von Knappertsbusch dirigierte Konzert der musikalischen Akademie referierte nämlich keine Münchener Zeitung. Es ist nur zu begrüßen, daß sich die Münchener Musikkritiker im letzten Augenblick noch entschlossen, persönliche Momente zurückzustellen und sich mit dem ungerechtfertigt angegriffenen Dr. von Pander solidarisch zu erklären. Knappertsbusch „Sieg“ ist dadurch doch

etwas beeinträchtigt worden, und man darf gespannt sein, was in der Angelegenheit nun in der nächsten Saison erfolgen wird.

Weit weniger günstig hat sich der durch die Tageszeitungen längst bekannt gewordene Vorfall in Chemnitz entwickelt. Dort hatte der Generalintendant Tauber den Kritiker Maushagen in der Stadtverordnetenversammlung tätlich angegriffen, weil dieser den Mut fand, die merkwürdige Spielplanpolitik des Städtischen Opernhauses bloszulegen, die das Opernrepertoir verkommen ließ und in einseitiger Weise die Lehársche Operette bevorzugte. Die Gründe für diese Haltung erscheinen durchsichtig, da der bekannte Operettentenor Richard Tauber, für den Lehár seine großen Rollen schreibt, ein Sohn des Chemnitzer Intendanten ist. Die Chemnitzer Stadtverordneten wollten sich nicht klar für den Kritiker entscheiden und dieser wurde in keiner Weise für sein durchaus verdienstliches Vorgehen gerechtfertigt. Auch eine solidarische Behandlung des Falles durch die Chemnitzer Kritik war nicht zu erreichen. Jetzt ist die Angelegenheit wenigstens insofern weitergekommen, als Maushagen es durchsetzen konnte, daß gegen den Intendanten Beleidigungsklage im öffentlichen Interesse erhoben wurde. Der Fall Tauber hat – das sei angefügt – übrigens den künstlerischen Erfolg gehabt, daß plötzlich neue Werke wie Bruckners „Verbrecher“ und Lampers „Revolte“ in Chemnitz zur Aufführung gelangten.

Gerade weil wir der Ansicht sind, daß in der Musikkritik nicht alles zum Besten steht – das vorliegende Heft ist ein Beweis für diese Ansicht – gerade deshalb scheint es uns nötig, den Kritiker da gegen eitle und überhebliche Künstler zu schützen, wo er aus Pflicht- und Verantwortungsbewußtsein gegen sie auftreten muß.

Karl Holl (Frankfurt a. M.)

WAS GEHT IN FRANKFURT VOR?

Sehr geehrte Schriftleitung!

Sie baten mich um einen Bericht über die gegenwärtige Lage der Musik in Frankfurt. Vor ein paar Monaten habe ich mich in der „Frankfurter Zeitung“ so gründlich darüber ausgesprochen, daß es mir fast widerstrebt, nochmals davon zu reden. Doch ich will versuchen, das Wesentliche zu wiederholen.

Meine Studie hieß „Frankfurter Musikpolitik“ und unterstellte somit einen Begriff, den unser Musiktreiben de facto kaum rechtfertigt. Ich brauche wohl nicht zub etonen, daß diese Unterstellung aus innerer Not erfolgt ist; aus Erfahrungen, die ich nun seit über zehn Jahren am eigenen Leib gemacht habe. Glaubten mit mir die zwei bis drei Dutzend zeitbewußt und verantwortlich arbeitenden Musiker dieser süddeutschen Zentrale nicht wenigstens an ein rudimentäres Vorhandensein eines solchen Willens zur Musik und zu ihrer aktiven, ökonomischen Pflege, wirksam in denen, die mit der Wahrung der musikalischen Interessen und mit der Organisation des Musik-

lebens öffentlich betraut sind, dann könnten wir allesamt schon heute unser Bündel schnüren und die Stadt in dieser Hinsicht ihrer eigenen Ratlosigkeit überlassen. Ich habe mich deshalb mit allem Optimismus, der mir zu Gebot steht, zu einer Taktik des „als ob" entschlossen und meinen nichts weniger als rosigen „Bericht" in einen freimütigen „Aufruf" münden lassen, der zeigen soll, in welcher Richtung, von wem und von wo aus etwa ein Wiederaufbau des vor der kulturellen Lage versagenden Frankfurter Musiklebens meines Erachtens zu leisten wäre.

Unser bodenständiges Konzertleben wird durch die alteingesessenen großbürgerlichen Vereine zur Pflege der Instrumental- und Chormusik repräsentiert. Es lebt von den Zinsen eines geistigen Kapitals, das die voraufgegangenen Generationen erworben hatten, um es zu besitzen, das aber bei zunehmender Lockerung dieser inneren Verbundenheit so sorglos und zeitfremd verwaltet wird, daß es mehr und mehr zusammenschrumpft, zumal, da seine Bestände im Lauf der allgemeinen Umwertung aller traditionellen Werte an sich ihre Bedeutung verändert haben. „Museumsgesellschaft", „Cäcilienverein" und „Rühlscher Gesangverein" zehren so vom verblassenden Ruhm vergangener Zeiten; behelfen sich mit mehr oder weniger korrekten Aufführungen dankbarer Werke unter Leitung mehr oder weniger „fähiger", nebenamtlich tätiger Dirigenten und schieben alle Schuld am nachlassenden Interesse auf die schlechte Wirtschaftslage, die sie äußerlich einander zu Notgemeinschaften verbunden hat. Da diese Vereine an der Fiktion einer „Gesellschaft" festhalten, die geistig nicht mehr besteht und nur noch den Besitz zum Vorwand ihres Anspruches nimmt, ist der Zustrom frischen Blutes so gut wie unterbunden und deshalb die Aussicht auf Umstellung oder Erneuerung aus eigener Kraft äusserst gering geworden. Soweit aber in diesen Kreisen der Wille eines Führers zu neuen Ufern Tat geworden ist — wie etwa im Wirken Hermann Scherchens — hat er sich gegen die Überzahl der Bequemen und Kleingläubigen nicht behaupten können. Die mehr in der Breite der kulturwilligen Bevölkerung verwurzelten Vereine werden durch den während der Inflation aus bewundernswertem privatem Opfersinn ins Leben gerufenen „Orchesterverein" (Symphonieorchester) sowie durch den Komplex: „Singakademie", „Sängerchor des Lehrervereins" und „Motettenchor" repräsentiert. Sie haben sich als relativ zukunftswillig erwiesen, sind aber durch ihre geringere Finanzkraft ständig zu Kompromissen genötigt, was eine wirklich fruchtbare Entfaltung hintanhält. Auch der Orchesterverein besitzt, streng genommen, keinen eigenen ständigen Dirigenten. Denn Ernst Wendel, der sich um den künstlerischen Bestand des Symphonieorchesters bleibende Verdienste erworben hat, hat die zehn Frankfurter Abonnementskonzerte nur im Nebenamt, neben seiner Bremer Haupttätigkeit und seinen ausgebreiteten Gastspielreisen geleitet, was sowohl dem Niveau dieses eigentlichen Konzertorchesters unserer Stadt als auch der für ihre besonderen geistigen Bedürfnisse zu fordernden besonderen geistigen Initiative auf die Dauer Abtrag tun mußte.

In der Oper haben wir nach einer Blüte, die ungefähr bis zum Abgang des Generalintendanten Zeiss (1920) währte, und nach der disziplinären Lockerung des Organismus unter dem künstlerisch immerhin hochbegabten Ernst Lert soeben die „Aera" Clemens Krauß abgeschlossen. Sie hat zwar einige grobe Mißstände behoben, aber nicht jene selbstlose und hellsichtige Aufbauarbeit erbracht, die heute angesichts

der sozialen Lage der Gattung Oper und angesichts der hohen, aus öffentlichen Mitteln bestrittenen Kosten gefordert werden muß. Krauß, der Star-Dirigent, hat sich zum Intendanten machen lassen, ohne als solcher auf seine Star-Rolle zu verzichten. Mit Zutun der Stadt auch zum Museumsdirigenten gewählt, hat er gleichwohl nur einen Teil seiner Arbeitskraft in Frankfurt gelassen. Man dankt ihm und dem Oberspielleiter Dr. Lothar Wallerstein bedeutende Spitzenleistung der Oper. Doch ein „spiritus rector" des Frankfurter Musiklebens ist er nie gewesen und hat er auch nie sein wollen. Er hat vielmehr, mit Wallerstein, die Mittel und die Publizität der Frankfurter Stellung vor allem als Sprungbrett für seine weitere Karriere betrachtet. Was schließlich von Musikern und Musikfreunden gerade in der gegenwärtigen kulturellen Situation besonders bedauert wurde und der auf diesem Gebiet geschichtlich verdienstreichen Frankfurter Oper besonders schaden mußte, ist das Versagen des Musiker Krauß gegenüber den Problemen und Leistungen des zeitgenössischen Schaffens. Ein Versagen, das auch im „Museum" nicht so bald wieder gut gemacht werden kann.

Der aufbauende Teil meiner Denkschrift suchte demgegenüber die verantwortlichen amtlichen und privaten Stellen auf den Punkt hinzulenken, in dem nach meiner Meinung auf einer höheren Ebene kulturpolitischer Erkenntnis die Bestrebungen des Musikbedürfnisses der breiten Gemeinde und die des musikalischen Betätigungsdranges der organisierten Liebhabergruppen geistig wie wirtschaftlich zusammenlaufen bzw. rückbezüglich gekoppelt werden können. Die Maxime, daß die in die Bedeutung und Verantwortung ehemaliger Kleinstaaten hineingewachsenen großen Kommunen die Pflicht haben, ihre Kulturausgaben – also auch die für Musik – in einer für alle steuerzahlenden Glieder möglichst fruchtbringenden Weise anzulegen, und die Beobachtung, daß die bestehenden bürgerlichen Musikgesellschaften, wenn nicht aus Einsicht, so aus der zunehmenden Not mehr und mehr auf die Fühlung mit den Kommunen, ja sogar auf starke finanzielle Unterstützung durch sie angewiesen sind, ergab die Basis für die Forderung einer kommunalen Initiative, einer wirklichen städtischen Musikpolitik. Und zwar in der Richtung, daß die Gemeinde nur noch die Veranstaltungen, Persönlichkeiten und Gruppen unterstützen solle, die sich künstlerisch und organisatorisch als gemeinnützig im Sinne des Volksstaat-Gedankens bewähren; und daß da, wo solche Gemeinnützigkeit, die natürlich eine zeitverbundene Programmgestaltung einbegreift, ausfiele, die Gemeinde eigene oder doch in jenem Sinne geleitete Institutionen schaffen solle, die in Konkurrenz mit den abseits stehenden Zirkeln eine gesunde Regelung des Verhältnisses Angebot und Nachfrage zugunsten der Musikbedürftigen aller Schichten anbahnen. Wer sich von der großen Gemeinschaft abspaltet, wer sich ihren zeitlichen Kulturaufgaben entzieht, sollte auch nicht ihr Budget belasten. Umgekehrt aber könnte die Unterstützung wahrhaft volkskulturell wirkender Einrichtungen oder deren selbständige Schöpfung durch die Kommune zum Werden einer neuen Gesellschaft, einer nicht an den Besitz gebundenen neuen Kulturschicht wesentlich beitragen. Dann würde es sich, geeignete Führung vorausgesetzt, bald erweisen, wer den längeren Atem hat, wer nötig und wer überflüssig ist. Jedenfalls aber könnte der Kommune nicht mehr vorgeworfen werden, daß sie ihr Geld und ihre künstlerischen Kräfte sinnlos vertue oder am falschen Ort anwende; daß sie, um wieder auf Frankfurt zu kommen, z. B. mit dem durch überflüssige Darbietungen aufgelaufenen Millionen-Defizit ihres „Sommers der Musik 1927"

eine pathetische kulturelle Geste nach außen hin teuer bezahlt habe, während sie darüber die dringendsten Aufgaben des inneren, gewachsenen Musiklebens vernachlässige. An eine kämpferische Initiative war von mir nur als letztes Mittel gegenüber ganz eigensüchtigen Faktoren gedacht, im allgemeinen jedoch eine klug ordnende, sichtende, vermittelnde und verknüpfende Tätigkeit der städtischen Kulturstellen ins Auge gefaßt.

Im Zuge dieser Idee liegt auch die entsprechende Regeneration des dem Konzertwesen heut wieder nahgerückten Opernwesens. Und damit jene Bereinigung und Hebung des ganzen musikalischen Terrains, die nach der Verwirrung und dem Abstieg der letzten Jahre unumgänglich erscheint, sofern man überhaupt noch an eine künftige Musikkultur, gleichviel welchen Ausmaßes, glauben will. Die Bedenken sozialpolitischer und besonders parteipolitischer Art, die hier bei der heutigen Verwaltungspraxis hemmend im Wege stehn, waren und sind mir natürlich bekannt. Doch ich meinte und meine noch, daß gerade in einer mit dem Begriff der Freiheit und Humanität so vielfach verbundenen Stadt wie Frankfurt und gerade auf diesem überpolitischen Feld Einsicht und guter Wille etwas wagen und etwas erreichen könnten, das vielleicht auch auf die Gestaltung dieser Dinge im weiteren Umkreis vorbildlich wirkte.

Und der Erfolg? Ich muß Ihnen offen sagen: er ist in Frankfurt selbst bis jetzt noch herzlich wenig zu spüren. Wohl haben sich andere Kommunalverwaltungen und auch Regierungsstellen sowie eine Anzahl führender Künstler für jene Gedankengänge lebhaft interessiert. Doch haben auswärtige und einheimische Tageszeitungen darauf hingewiesen. Wohl ist mir aus dem kleinen Kreis der wahrhaft Musikliebenden manche Zustimmung gekommen. Aber die übrigen Stellen, die, die es besonders angeht, haben sich in Schweigen gehüllt. Es konnte natürlich nicht fehlen, daß mein Vorstoß dahin interpretiert wurde, als ob ich damit persönliche Interessen maskiert, mindestens aber die Grenzen der (sonst bekanntlich gern respektierten!) Kritik überschritten und utopische Ziele aufgestellt habe. Nun wohl – das muß jeder, der heute überhaupt etwas will und sich unabhängig hält, in Kauf nehmen. Es ist in dieser Blütezeit egozentrischen Denkens und Handelns sicher schwer, einem anderen höhere Interessen zuzutrauen. Ich habe als Kritiker gesprochen und als Kritiker wirken wollen. Soweit ich die städtischen Kunstdezernate unter die Lupe nahm, so geschah es deshalb, weil ich allerdings der Meinung war und bin, daß kunstpolitische Aufgaben, wie sie die Gegenwart stellt und wie sie dort von mir aufgezeigt wurden, nur von Sachverständigen wirksam behandelt werden können; sei es, daß man statt der Verwaltungsmenschen auch für dieses Gebiet Fachleute bestellt, sei es, daß man sich wenigstens dem Rat dieser öffnet.

Das Musikleben Frankfurts steht an einem Scheideweg, der je nach der Fähigkeit der Verantwortlichen zum Guten oder Schlechten führen wird. Sämtliche wichtigen Führerposten: in der Oper die Intendanz und die zwei ersten Kapellmeisterstellen, im Konzert die Leitung der Museumsgesellschaft, des Orchestervereins und der alten Chorvereine sind von ihren bisherigen Inhabern freiwillig oder unfreiwillig verlassen worden. Eine Chance, wie sie vielleicht in Jahrzehnten nicht wiederkehrt, tut sich auf. Da sie mit einem allgemeinen inneren Tiefstand und einer allgemeinen äußeren Not unseres Musiklebens zusammenfällt, ist die Aufgabe klar gestellt. Sie kann nicht, wie zu befürchten ist, durch resignierten Verzicht auf künstlerisches Niveau, durch schematische

Abstriche am Kulturetat und durch rein organisatorische Maßnahmen der Sozialisierung gelöst werden. (Diese, besonders von „links" in lauterer Absicht vertretene Anschauung ist so trügerisch, daß sie auf die Dauer die gerade von dieser Seite her gewünschte, doch überhaupt dringend zu wünschende Gemeinnützigkeit des Kunstlebens im ideellen Kern bedroht). Vielmehr wird nach wie vor, ja sogar mehr denn je die Qualität des Gebotenen auch wirtschaftlich den Ausschlag geben. Qualität im Sinne einer dem inneren Bedürfnis der Zeit und dem ehrlichen Ringen ihrer Kunst in bündigster Form antwortenden Arbeit; einzig verbürgt durch die Berufung dafür geeigneter, klarblickender Führer (was mit ihrer engeren Parteizugehörigkeit garnichts zu tun hat!). Wer über die Menschen und über die Musik dieser Zeit im Bilde ist, wer diese Einsicht direkt oder indirekt in die künstlerische Praxis umsetzen kann, nur der wird selbst bei bescheidensten Mitteln, wirklich volkskulturelle Bildungsarbeit leisten und dauernde Werte schaffen.

Ich weiß nicht, sehr geehrte Schriftleitung, ob Frankfurt in der Person des soeben ernannten Opernintendanten Josef Turnau einen solchen Mann gefunden hat. (Die Betonung seiner geschäftlichen Gewandtheit, mahnt zur Vorsicht). Ich weiß noch weniger, ob unser Konzertwesen ein eigenes Gesicht erhalten soll und wird. Denn man hat Scherchen vorerst an Königsberg abgetreten; Klemperer und Kleiber werden nicht mehr genannt, und es wird von einer neuen Verbindung der Dirigentenstellen im Konzert mit denen der Oper gesprochen. Ich weiß nur, daß das Haus lichterloh brennt, und daß man das Feuer noch mit Handspritzen und bloß unter dem Gesichtspunkt des Realschadens bekämpft. Lassen sie mich mit der Feststellung schließen, daß der Wiederaufbau eines wirklichen Frankfurter Musiklebens auch eine Reform der musikalischen Bildungsmöglichkeiten in dieser Stadt voraussetzt, daß aber die stolzen Pläne einer Musikhochschule von eigenem, zeitgefordertem Zuschnitt vorläufig ins Wasser gefallen sind. Dixi et salvavi animam meam. Dieser Brief ist lang geworden. Aber sein Thema ist wichtig. Nicht nur für Frankfurt, sondern auch für viele andere „Musikstädte". Bleiben wir wachsam.

Mit diesem Wunsche grüßt Sie

Ihr ergebener

Karl Holl

MELOSBERICHTE

Berlin:
Ein konstruktivistischer Offenbach – Konzerte

Nach wie vor steht die *Krolloper* im Mittelpunkt des Interesses und des Meinungskampfes. Durch einen Protest gegen Klemperers „Holländer" erfuhr man von der Existenz der „Vereinigten Berliner Wagnerverbände". So unwichtig diese Proteste an sich sind – als Symptome für die überall auftretende rückläufige Bewegung, die ihren sichtbarsten Ausdruck in den Bestrebungen um Wiedereinführung der Theaterzensur findet, darf man sie nicht übersehen. Als Symptom für diese bedrohliche Bewegung ist auch die deutschnatio-

nale Anfrage anzusehen, die eben erst im preußischen Landtag gegen die „Krolloper als Versuchsbühne" eingegangen ist. Diese Anfrage richtet sich wohl in der Hauptsache gegen die inzwischen verwirklichte Neuinszenierung von *Offenbachs „Hoffmann"*. Die Notwendigkeit dieses Versuchs muß ausdrücklich hervorgehoben werden, obwohl er nur teilweise überzeugte und nicht selten gegen den Stil der Partitur verstieß. Der vom Bauhaus kommende Maler *L. Móholy-Nágy* wollte die herkömmliche Opernphantastik durch eine moderne konstruktive Phantastik ersetzen. Statt altem Opernzauber – Spiel der Mechanik, Spiel des Lichts, statt Naturalismus – Aufweitung des Raumes, leichte Andeutung der konstruktiven, abgrenzenden Linien. Gegen diesen Bühnenrahmen ist gewiß nichts einzuwenden. Aber verträgt er noch den agierenden, von Gefühlen angetriebenen Menschen einer romantischen Oper? Hat man nicht vielmehr schon früher bei den Bauhausversuchen die notwendige Konsequenz gezogen, als man zum rein formalen Ballett, zur marionettenhaften Stilisierung griff? Vielleicht hätte man noch radikaler vorgehen und auch die Partitur völlig neu einrichten müssen.

So war nur der Olympia-Akt wirklich gelungen. Die dramatische Gefühlshandlung tritt fast ganz zurück, eine singende Puppe steht im Mittelpunkt: hier stimmen Offenbach und Móholy zusammen. Durchbrochene Wände, Stahlrohrmöbel in gelb und silber, mechanisches Figurenspiel, vollkommene Überwindung der Raumschwere – es war ein bezaubernder Eindruck, der die Hörer zu ostentativem Beifall beim Aufgehen des Vorhangs zwang. Im Giulietta-Akt begann die Unsicherheit. Vorn drei Mädchen auf leichten Schaukeln, daneben, auf unbequemen Holzgestellen, die anderen, zärtlich um ihre Liebhaber bemüht. Giulietta selber als Heroine in rot ausstaffiert. Ein aus feinen Röhren gefügter Springbrunnen in Gestalt einer nackten Dame nahm sich komisch genug aus. Der Widerspruch zwischen Musik und Szene lag offen. Immerhin bestanden zwischen diesem und dem ersten Bild noch konstruktive Zusammenhänge. Das letzte, Antonias Zimmer, war dagegen völlig anders aufgebaut. Eine überall spürbare Organik der Konstruktion hätte aber gerade dieser Inszenierung innere Überzeugungskraft verleihen können. Man machte doch wieder Zugeständnisse an den Bühnennaturalismus. Mirakel kam genau wie früher hinter dem Sessel hervor und er klapperte genau wie früher mit seinen leuchtenden Fläschchen. Ein halbe Minute Film wirkte eher überflüssig als phantastisch. Außerdem nahm der Spielleiter die Anregungen der Szene nicht auf.

Und musikalisch? Unter *Zemlinsky* lief alles sauber und richtig ab, nicht mehr. Ein stets verfügbares Sängerensemble hat auch die Krolloper nicht. Es geht hier nicht anders als bei den übrigen Berliner Opern, gegen deren System Kroll ursprünglich ankämpfte: die Besetzungen wechseln dauernd, Unterkapellmeister müssen „nachdirigieren" und Klemperer ist Monate über den Bergen. Gerade diese Entwicklung ist bedauerlich. Denn ohne ein gefestigtes Ensemble ist eine Opernerneuerung nicht denkbar. Vielleicht verlangt sie überhaupt eine Abwendung vom heutigen Repertoirebetrieb und vom heutigen Abonnentenprinzip.

Klemperers Konzerte stoßen in dieser Spielzeit mit erfreulicher Konsequenz gegen den üblichen Stumpfsinn vor. Klemperer brachte inzwischen eine neue Sinfonietta von *Hauer*, die vom impressionistisch schimmernden Anfang bis zu einem rhythmisch belebten, unmittelbar musizierten Finale führt. Wichtiger war noch ein Abend, der völlig mit dem symphonischen Programm brach und drei verschiedene Werke neuer Spielmusik mit dem wunderbar sachlich und sauber gespielten sechsten Brandenburgischen von Bach verband. Es zeigte sich an diesem Abend wieder einmal, daß auch heute noch ein geistiges Publikum zu aktiver Anteilnahme im Konzert zu bringen ist, wenn ihm wirklich lebendige Musik vorgesetzt wird. Dabei ist weniger an den stürmischen Beifall zu denken, den die zu einer Suite zusammengestellten Schlager aus *Weills* Dreigroschenmusik fanden, – sie sind, aus ihrer Theaterbezogenheit gerissen, reine Unterhaltungsmusik – sondern mehr noch an die begeisterte Aufnahme eben dieses Bach und des von *Wolfsthal* herrlich gespielten

Violinkonzerts von *Hindemith.* Das stilistisch dem „Cardillac" nahestehende, gänzlich unvirtuose, formal konzentrierte Orgelkonzert war bei *Furtwängler* mit dem trefflichen *Heitmann* als Solisten zu hören. Hindemiths Konzerttypus wirkt bereits schulebildend. Das hübsche Concertino von *Conrad Beck* und ein Konzert für Streichquartett und Kammerorchester des frischen, begabten *Hans Humpert* sind Beweise dafür. Den Beck spielte *Lydia Hoffmann-Behrendt* unter dem stets für Neues eintretenden *Taube,* den Humpert das *Brüder Steinerquartett* unter dem fünften Bruder *Heinrich Steiner* als reichlich massivem Dirigenten.

Inzwischen ist auch der *Chor der staatlichen Musikhochschule,* der früher unter der Leitung von Ochs stand, wieder mit einer bemerkenswerten Aufführung an die Öffentlichkeit getreten. *Alexander von Zemlinsky* bot (endlich) den eindrucksvollen *„Psalmus hungaricus"* von Kodaly und die deutsche Uraufführung der *„Festlichen Messe"* von *Janacek.* Es ist ein von aller Problematik freies Stück, aus einem gesunden, ungebrochenen Optimismus geschaffen, eine wahrhaft festliche, bejahende, nationale Musik mit jenen für Janacek typischen rückenden Harmoniefolgen und jener merkwürdigen melodischen Technik, die kleine Motive wiederholend aneinanderreiht. Auch der Chor singt häufig nur kurze Phrasen. Vieles ist von packender Schlagkraft. Durch dramatisch gesteigerte Zwischenspiele und selbständige Sätze wird das Übergewicht des Instrumentalen betont. Vor dem Agnus dei steht ein mächtiges Orgelsolo, und den Beschluß bildet eine Intrada, die leider bei der Berliner Aufführung wegblieb. Die Messe klang daher nicht so festlich und freudig aus, wie es ihr Schöpfer gewünscht hat.

Heinrich Strobel (Berlin).

NOTIZEN

AUS DEM OPERNSPIELPLAN

Die Uraufführung der lustigen Oper *„Neues vom Tage"* von *Paul Hindemith,* Text von *Marcellus Schiffer,* ist nunmehr auf den 2. Juni an der *Staatsoper am Platze der Republik* in *Berlin* unter Leitung von *Otto Klemperer* festgesetzt. Als zweite Bühne wird einige Tage später das Opernhaus in *Frankfurt/M.* die Oper zur Erstaufführung bringen.

Am Stadttheater in *Erfurt* fand die Erstaufführung von Hindemith's *„Cardillac"* mit außergewöhnlichem Erfolg statt. Die Aufführung war vorbereitet durch einen einführenden Vortrag von *Dr. Karl Holl*-Frankfurt a. M.

Der bisher nur von den staatlichen Opernhäusern in Berlin, Prag und Leningrad herausgebrachte *„Wozzeck"* von *Alban Berg* gelangte am *Oldenburger Landestheater* in Anwesenheit des Komponisten mit größtem Erfolg zur Erstaufführung.

Die Staatsoper *Stuttgart* hat die Oper *„Rusalka"* von *Anton Dvorák* zur alleinigen reichsdeutschen Uraufführung erworben, die voraussichtlich Mitte Mai stattfinden wird.

Janaceks „Katja Kabanowa" gelangt am 18. März im Stadttheater *Aachen* zur ersten Aufführung.

Hugo Röhr (München) hat *Rossinis* dramma giocosa „La Cenerentola" unter dem Titel *„Angelina"* für die deutsche Bühne neubearbeitet. Die Hauptpartie, im Original für einen Koloratur-Kontraalt geschrieben, wurde in einen Koloratursopran umgewandelt. Die neue Fassung des Werkes gelangt am Staatstheater in *München* zur Uraufführung.

AUS DEN KONZERTSÄLEN

Gelegentlich des 3. Rhein. Musikfestes in *Barmen* wird das *„Concerto grosso"* von *Wilhelm Maler* am 9. April zur Uraufführung gelangen.

Am 19. Februar brachte Generalmusikdirektor *Abendroth* in den Gürzenich-Konzerten in *Köln* das neue *„Vorspiel für Orchester"* von *Philipp Jarnach* zur erfolgreichen Uraufführung.

Gelegentlich des diesjährigen Schweizerischen Musikfestes in *Baden* am 13./14. April wird das *„Te Deum"* von *Paul Müller*-Zürich und das *„Concertino"* von *Conrad Beck* zur Aufführung gelangen.

Im Rahmen der deutsch-nordischen Woche (15.–23. Juni 1929) findet in *Kiel* unter Leitung von Generalmusikdirektor *Prof. Dr. Fritz Stein* die Uraufführung einer Kantate *„Jerusalem, du hochgebaute Stadt"* für Doppelchor, Orchester und Orgel von *Kurt Thomas* statt, die dem Kieler Oratorienverein zu seinem 10jährigen Bestehen gewidmet ist.

Generalmusikdirektor *Kleiber* hat das von ihm kürzlich in Berlin zur Uraufführung gebrachte Orchesterwerk „Balkanophonia“ von Josip St. Slavenski auch für seine Konzerte im Auslande, insbesondere in Buenos-Aires, auf das Programm gesetzt.

Professor Alfred Sittard führte in der Michaeliskirche zu *Hamburg Bachs Johannispassion* in der *Originalbesetzung* mit Kammerorchester und kleinem Chor auf. Ein verdienstliches und nachahmenswertes Unternehmen.

Die hundertste Wiederkehr der ersten Aufführung von *Bachs Matthäuspassion* unter Mendelssohn beging die *Berliner Sing-Akademie* durch einen Festakt und eine ungekürzte Aufführung des Werkes.

PERSONALIEN

Die Genossenschaft der Mitglieder der *Preußischen Akademie der Künste* hat in ihrer *Sektion für Musik* drei neue Mitglieder gewählt: als ordentliches Mitglied *Prof. Max Trapp* in Berlin-Frohnau und als auswärts wohnhafte Mitglieder *Enrico Wolf-Ferrari* in München und *Julius Weismann* in Freiburg i. B.

Das *Amar-Quartett* ist nach seiner dieswinterlichen Reise durch das europäische *Rußland* für eine noch größere Anzahl von Konzerten im nächsten Jahr wieder verpflichtet worden.

Jascha Horenstein, der soeben auf 3 Jahre verpflichtete Operndirektor der *Düsseldorfer Oper*, wurde eingeladen, ein Konzert des Lamoureux-Orchesters in Paris zu dirigieren.

Nach fast einjähriger Zurückgezogenheit trat *Maria Ivogün* in der Rolle der Tatjana in Tschaikowskys „Eugen Onégin“ zum ersten Mal wieder in der Berliner Städtischen Oper auf.

Der Geiger *Hans König* ist zum Konzertmeister der bayrischen Staatsoper ernannt worden.

In Berlin starb während eines kurzen Aufenthalt die hervorragende Klavierpädagogin *Elisabeth Caland.* Sie ist die Begründerin der natürlichen Klavierspieltechnik.

Hermann Scherchen hat seinen Vertrag mit *Königsberg* auf weitere *zwei Jahre verlängert.* Er behält die Leitung der Sinfonie-Konzerte (mit dem Stadttheater-Orchester), die er auf außerordentliche Höhe gebracht. Das *Rundfunk-Orchester* wird laut Vertrag mit der Reichsrundfunkgesellschaft verstärkt. Aus ihm will Scherchen durch systematische Erziehungsarbeit einen neuen Orchester-Typ schaffen. Der gleiche Vertrag sieht zunächst für ein Jahr drei Reisen dieses Orchesters ins Reich vor, um Konzerte in der Öffentlichkeit und bei allen deutschen Sendern zu geben. Zugunsten dieser Arbeit hat Scherchen auf einen großen Teil seiner auswärtigen Verpflichtungen verzichtet.

Die *Meininger Landeskapelle* hatte unter *Heinz Bongartz* auf ihrer letzten großen Konzertreise im Januar in allen Städten großen Erfolg, besonders in Kiel, Lüneburg, Stettin u. a.

RUNDFUNK

An der staatlichen akademischen Hochschule für Musik in *Berlin* wurde eine *Rundfunkversuchsstelle* gegründet, die unter Leitung von *Professor Georg Schünemann* steht.

Am *Frankfurter Rundfunk,* dem gleichzeitig sämtliche deutschen Sender mit Ausnahme des bayerischen Senders, angeschlossen waren, kam eine *„Bunte Suite“* von *Ernst Toch* zur Uraufführung. Das Werk erscheint demnächst im Verlag von *B. Schott's Söhne* in Mainz.

NEUAUSGABEN

Ein unbekanntes Werk von *Dietrich Buxtehude* brachte der Leipziger Thomanerchor unter Leitung von Straube nach 250 Jahren zur Erstaufführung: Eine *„Missa brevis“* für fünfstimmigen gemischten Chor. *Willibald Gurlitt* hat das Werk soeben in einer praktischen Ausgabe nach den in der Universitätsbibliothek Upsala aufgefundenen Stimmen im *Bärenreiter-Verlag* zu Kassel herausgegeben. *Die Celler Passion,* eine alte Choralpassion nach dem Evangelisten Matthäus aus dem 1637 handschriftlich angelegten Passionsbuch des Celler Organisten J. G. Kühnhausen, wurde vom Stadtorganist zu Celle, *Fritz Schmidt,* neu entdeckt und erschien ebenfalls in einer praktischen Ausgabe im Bärenreiter-Verlag.

VERSCHIEDENES

Am 11. März fand im Plenarsaal des ehemaligen Herrenhauses in *Berlin* eine *Kundgebung* gegen die beabsichtigte Wiedereinführung der Zensur statt. Dem *„Kampfausschuß gegen die Zensur“* gehören von musikalischen Organisationen dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und der Verband deutscher Musikkritiker an. Bei der Kundgebung selbst sprach für die Musiker *Prof. Oskar Bie.*

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet vom 15. bis 18. Mai eine *schulmusikalische Tagung* in *Wiesbaden.* Als Referenten sind in Aussicht genommen *Dr. Müller-Freienfels, Studienrat Susanne Trautwein, Professor Dr. Moser, Dr. Burkhardt, Professor Martens, Oberstudiendirektor Preising, Professor E. Müller.* Vom 3. bis 5. April veranstaltet das Institut in *Berlin* eine Tagung: *„Musik im Kindergarten“.*

AUSLAND

England:

Während der „season“ der *Coventgarden Opera* in *London* gelangt die einaktige Oper *„Judith“* von *Eugene Gossens,* Text von *Arnold Benett* zur ersten Aufführung.

Frankreich:

Die *Russische Oper* in *Paris* beschloß ihr Gastspiel mit *Rimski-Korsakoffs* „Sage von der Stadt Kitesch“, die zum ersten Mal in Paris gegeben und äußerst beifällig aufgenommen wurde.

Paderewsky gab in Paris ein Konzert, in dem sein Klavierkonzert und seine Sinfonie in h-moll gespielt wurden.

Die *„école normale de Paris“* hat soeben einen „Salon international de la Symphonie“ gegründet, der allen Komponisten gestattet, ihre Werke den französischen und ausländischen Dirigenten vorzulegen.

Der französische Komponist *André Messager* der lange Zeit Direktor der *Pariser Oper* war, ist in *Paris* im Alter von 77 Jahren gestorben. Messager, der auch zeitweise die Coventgarden Opera in London leitete, war der Vorgänger von *Philipp Gaubert.* Mit zahlreichen graziösen Operetten, die an Auber und Lecocq anknüpfen, hatte er zu Beginn des Jahrhunderts große Erfolge. Messager dirigierte auch die Uraufführung des ihm gewidmeten „Pelleas et Mélisande“ von *Debussy* in Paris.

Italien :

Otto Klemperer brachte in *Rom Casella's* Scarlattiana, *Bach's* I. Brandenburg. Konzert und die „Konzertmusik für Blasorchester“, op. 41 von *Paul Hindemith* mit durchschlagendem Erfolg zur ersten Aufführung.

Das *„Interludio sinfonico“* von *Lodovico Rocca* hatte bei seiner Uraufführung in *Rom* unter Ferrucio Calusio lebhaften Erfolg. Rocca arbeitet augenblicklich an einer Oper „Il Dibuk“.

Polen :

In der *Warschauer Philharmonie* wurde das neue *Stabat mater* für Sopran, Alt und Baß, Chor und Orchester von *Karol Szymanowsky* aufgeführt. Das Werk zeigt Szymanowskys Kunst in voller Entfaltung und legt davon Zeugnis ab, daß sie jetzt die fremden Einflüsse überwunden hat. Szymanowsky hat den Ausgleich seiner schöpferischen Kräfte damit und endgültig eine eigene und originelle musikalische Sprache gefunden. *Fitelberg* dirigierte.

An weiteren Neuheiten wurden in Warschau u. a. aufgeführt: Concertino von *Perkowsky*, ein von der modernen französischen Musik beeinflußtes Werk, eine Symphonie von *Sikorski*, deren Stil einen gewissen Widerhall von Skrjabines Harmonik verrät, das Oratorium *„Die Sonne“* von *Kazuro* und die Ouvertüre von *Karl Rathaus.*

Dank der Initiative des Kultusministeriums wurde soeben eine Kommission gegründet, welche die *Reform der Schulmusik in Polen* durchführen soll.

Karol Szymanowski hat für sein Violinkonzert den polnischen Staatspreis für Musik erhalten.

Diesem Heft liegt ein Prospekt des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz, über Josef Haas bei, der am 19. März 1929 seinen 50. Geburtstag feiert.

Wer interpretiert Neue Musik?

Die außerordentlich zahlreichen Einsendungen für diese Zusammenstellung zwingen den Verlag, künftig in jedem Heft immer nur einen Teil der Meldungen zu veröffentlichen. Dafür werden aber, soweit mitgeteilt, (im Gegensatz zu der bisherigen Form) nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes die Komponisten und Werke genannt. Der MELOSVERLAG bittet um entsprechende Ergänzungs-Mitteilungen.

Viola

Paul Hindemith: *Hindemith:* Solo-Sonaten op. 11 Nr. 5, op. 25 Nr. 1, Sonate mit Klavier op. 11 Nr. 4, Kammermusik Nr. 5 (Bratschen-Konzert) op. 36 Nr. 4; *Windsperger*

Francis Koene: *Honegger:* Sonate

Winfried und Reinhard Wolf: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 4

Violoncello

Maurits Frank: *Toch:* Sonate

Hans Hagen: Konzerte: *Hindemith*: op. 36 Nr. 2; *Toch:* op. 35; *Delius:* Concerto 1921 e-moll; *Dohnanyi:* Konzertstück op. 12; *Kurt Striegler:* op. 51; *Graener:* op. 78; *Bullerian:* op. 41; — Sonaten: *Debussy:* d moll; *Pfitzner:* op. 1 fis-moll; - Solo-Sonaten: *Hindemith:* op. 25 Nr. 3; *Haas:* Divertimento op. 30; *Zoltan Kodaly:* op. 8, Duo für Violine und Violoncello op. 7; — *Haas:* Grotesken *Hagen:* Adagio op. 9; *Hindemith:* 3 Stücke op. 8; *Ravel:* Menuett; *Debussy:* Menuett; *Webern:* 3 kleine Stücke op. 11

Eva Heinitz: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 3; *Raphael:* Sonate op. 14; *Thomas:* op. 7

Joachim Stutschewsky: *Alfano; Castelnuovo-Tedesco; Casella; Debussy; E. Frey; Hindemith:* op. 11 Nr. 3; *Jemnitz:* op. 17; *Kodaly:* op. 4; *Sigfrid W. Müller:* op. 14; *Raphael:* op. 14; *Tscherepnin:* 5 Préludes aus op. 38; *Windsperger:* Rhapsodie-Sonate; *Wellesz:* Suite für Violoncello-Solo op. 38; *Prokofieff:* Ballade op. 15; *Mossolow:* Legende op. 5; *Stutschewsky:* Eli, eli . ., Dwejkuth, Mchol Kedem; *Achron:* Hebräische Melodie; *Ernest Bloch:* Jiddisches Lied

Henk von Wezel: Sonaten: *Hindemith:* op. 11 Nr. 3; *Kodaly:* op. 4; *Straesser; Willem Pyper; Pisk; Debussy; Tscherepnin:* Préludes aus op. 38; — Solo-Sonaten: *Straesser:* Miniatursonatine; *Wellesz:* op. 39; *Hindemith:* op. 25 Nr. 3

Kammermusik

Basler Streichquartett: *Hindemith:* op. 16; *Debussy:* op. 10; *Respighi:* Quartetto dorico

Danziger Streichquartett: *Haba:* Streichquartette

Dresdner Streichquartett: *Hindemith, Bartok, Casella, Respighi, Korngold*

Fassbänder-Rohr-Trio (München): *Scott:* Trio C dur; *Tscherepnin:* op. 34; *Peter Fassbänder:* op. 65, op. 102

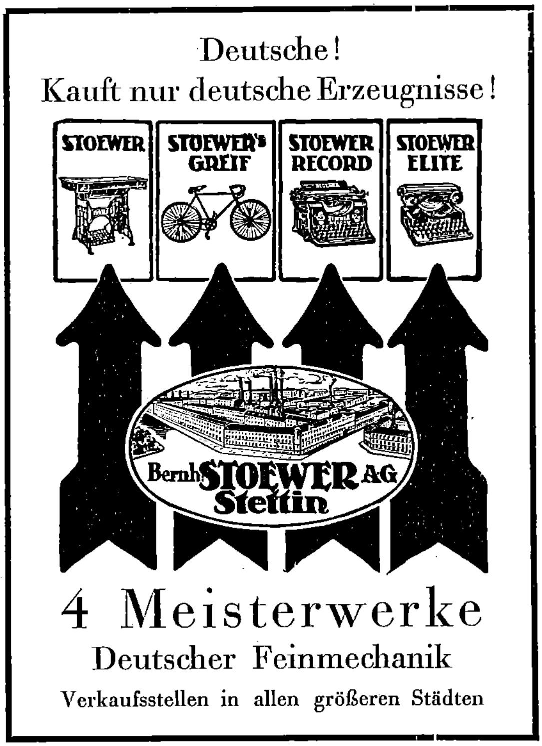
Hart House String Quartet (U. S. A.): *Bartok:* op. 7; *Debussy:* g-moll; *Bloch:* Stücke; *Goossens:* Fantasie-Quartett; *Malipiero; Kodaly; Respighi:* Quartetto dorico; *Schulhoff:* 5 Stücke; *Szymanowski*

Kleemann-Quartett (Aachen): *Hindemith:* op. 16; *Schönberg:* II. Streichquartett fismoll; *Bleyle:* op. 37; Kreisler Streichquartett a moll

Peter-Quartett (Krefeld): *Bartok, Geierhaas*

Wiener Streichquartett (Kolisch-Quartett): *Bartok,* op. 17; *Berg,* op. 3, Lyrische Suite; *Bloch:* Klavierquintett; *Butting:* Kleine Stücke, op. 26; *Casella:* Concerto; *Eisler:* Duo, op. 7; *Grünberg:* Four Indisretions; *Hauer,* 5 Stücke op. 30; *Hindemith:* op. 22; *Hoerée,* Pastorale et Danse; *Honegger:* I. Streichquartett; *Jemnitz:* Streichtrio op. 27; *Kodaly:* op. 10, Serenade op. 12; *Korngold:* op. 16; *Krasa:* Streichquartett; *Krenek:* op. 20; *Labroca:* Streichquartett; *Malipiero:* Stornelli e Ballate; *Martinu:* III. Streichquartett; *Milhaud:* Streichquartette Nr. 6 und 7; *Mossolow:* op. 24; *Pisk:* op. 8; *Ravel,* Streichquartett F dur; *Rathaus:* op. 8; *Réti:* Streichquartett, Streichtrio; *Schönberg:* op. 7, op. 10, op. 30; *Strawinsky:* 3 Stücke, Concertino; *Szymanowski:* op. 37; *Tansman:* I. und II. Streichquartett; *Toch:* op. 34, Divertimenti für Streichduo op. 37; *Webern:* 5 Sätze op. 5, Bagatellen op. 9, Streichtrio; *Weiner:* op. 13; *Wellesz:* op. 28; *Wiesengrund-Adorno:* 2 Sätze für Streichquartett; *Zemlinsky:* op. 19; *Zillig:* Streichquartett

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt


Deutsche!
Kauft nur deutsche Erzeugnisse!
STOEWER
STOEWER's GREIF
STOEWER RECORD
STOEWER ELITE
Bernh. STOEWER A.G. Stettin
4 Meisterwerke
Deutscher Feinmechanik
Verkaufsstellen in allen größeren Städten


Die guten MARMA Saiten
BHD ®
MARMA „MAESTRO"
Römische Künstlersaite
MARMA „TEMPLON"
Solisten-Saite
MARMA „ECHT SILBER"
drahtfest, temperiert
„SILVERIN"
(SILBERSTAHL)
die bekannte Kreisler-Saite
ALLE ANDEREN SAITEN
Ueberall zu haben
MARMA-MUSIKINDUSTRIE M. B. H. / MAINZ
Fabrikation: Markneukirchen

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) Druck: B. Schott's Söhne, Mainz;

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

ZUM INHALT

Im Mittelpunkt dieses Heftes steht die Gestalt Strawinskys. Unter den wenigen, die heute als Führer der neuen Musik bezeichnet werden können, ist Strawinsky auch für den Historiker der Zeit von größtem Interesse. Eine Entwicklung, die, schwankend zwischen Oper und Ballett, vom „Frühlingsopfer" und „Petruschka" zur „Geschichte vom Soldaten" und zum „Oedipus Rex", die in der Instrumentalmusik über Oktett und Klaviersonate zur Pulcinella-Suite geführt hat, ist mehr als der persönliche Weg eines einzelnen schaffenden Künstlers. Der Weg, den die neue Musik in zwei Jahrzenten gegangen ist, ist an Strawinsky mit zwangläufiger Gesetzmäßigkeit abzulesen. Neben dieser allgemeinen Perspektive steht eine persönliche: dieser die Luft des Pariser Salons atmende Russe vertritt das Prinzip einer neuen Internationalität, einer für unsere Zeit so charakteristischen Verschmelzung der Kulturen. Ohne die Einbeziehung dieser Gesichtspunkte ist Strawinskys Bild undenkbar. So entstand die Absicht des vorliegenden Heftes: durch Aufzeigung des Entwicklungsweges Strawinskys, seiner Einflußsphäre auf die gegenwärtige Musik überhaupt, des Milieus, welches ihn trägt und einer markanten Episode seines Lebens wenigstens den Baustein eines Gesamtbilds zu geben.

Unter unsern andern Teilen wird die Rubrik RUNDFUNK nicht nur in sich selbst, sondern auch auf naheliegende Gebiete wie FILM und SCHALLPLATTE erweitert. Mit einer stärkeren Einbeziehung des Tonfilmproblems folgen wir den Spuren der Zeit. Eine künftige Schallplattenkritik will nicht rubrizieren, sondern die Bedeutung dieser Form mechanischer Wiedergabe des Kunstwerks von der Perspektive der Gegenwart aus prüfen und werten.

Die Schriftleitung

MUSIK

Heinrich Strobel (Berlin)

STRAWINSKYS WEG

Immer wieder heißt es, Strawinskys Weg sei sprunghaft, er führe im Zickzack von Überraschung zu Überraschung. Dennoch ist der Verlauf von Strawinskys Entwicklung nicht weniger klar und zielstrebig als die seines Antipoden Schönberg. Es ist dabei nur zu bedenken, daß Strawinsky äußerst sparsam produziert und daß jedes neue Werk immer gleich einen fertigen neuen Typus darstellt. Wie etwa Hindemith durchmißt Strawinsky den ganzen Weg der neuen Musik vom Aufbrechen neuer Kräfte bis zu ihrer strengen Bindung in der Form. Strawinskys Weg ist der Weg der neuen Musik schlechthin. Das Persönliche wird Symbol.

Wiedergewinnung einer reinen, von persönlichen Ausdrucks- und Bekenntnisinhalten freien „absoluten" Musik, Ablösung der Gefühlswerte durch konstruktive und formale Werte: das war das Ziel. Strawinsky konnte so früh zur endgültigen Formulierung der neuen Inhalte gelangen, weil er nicht durch eine Tradition belastet war, welche die jungen deutschen Musiker erst unter heftigen Kämpfen überwinden mußten. Der in Petersburg aufgewachsene Strawinsky führte eine nationale Kunst weiter, die in sich schon wesentliche Elemente der Erneuerung trug. Musikdrama und poetisierende Symphonik brauchte Strawinsky nicht erst abzustoßen. Das lag für den Russen fern. Die unendliche Melodie bedrückte ihn nicht. Seine Musik zog wie die seiner bedeutendsten Vorgänger ihre stärksten Anregungen aus der nationalen Tanz- und Liedmelodik. Die erregende Linie Wagners machte ihm nichts zu schaffen. Das reihende Melodieprinzip wurde ihm durch die nationalen Grundtypen, die er übernahm, schon mitgegeben. Und ebenso enthielt diese nationale Musik die entscheidenden rhythmischen Kräfte, die sich alsbald in Strawinskys Musik zu glänzender und revolutionierender Wirkung entfalten.

Strawinsky begann mit dem Ballett. In Deutschland hätte man um dieselbe Zeit mit einem heroischen Musikdrama begonnen. Nicht ausdrucksgespannte Deklamation und psychologisch unterbaute Handlung standen im Mittelpunkt, sondern der mit höchster Beherrschung seines Körpers tanzende Mensch. Die Richtung auf das Rhythmische war durch die Gattung gegeben. Zugleich aber galt es, die pantomimischen Vorgänge in der Musik deutlich werden zu lassen. Schon im „Feuervogel" ist es bewundernswert, wie Strawinsky bei aller Labilität im einzelnen eine Formdisposition durchhält. Dieses erste Ballett steht im übrigen durchaus unter dem Einfluß der nationalrussischen Tradition um die Jahrhundertwende. Man spürt vor allem Tschaikowsky, zu dem sich Strawinsky auch heute wieder mit Eifer bekennt, man spürt den Lehrer Rimsky-Korsakoff im Kolorit, aber auch Mussorgsky, etwa in dem hymnisch breiten Schlußtanz. Ein Stück steht in dieser Partitur, das durch seine rhythmische Kantigkeit in die Zukunft weist: es ist die „danse infernale".

Heute ist es bei gewissen Gruppen Mode geworden, die beiden zeitlich folgenden Ballette „Petruschka" und „Sacre du printemps" gegen den „klassizistischen" Strawinsky auszuspielen. Eine völlige Verkennung der künstlerischen Tatsachen. Denn die beiden Ballette sind, soviel sie auch an Neuem enthalten, doch ausgesprochene Übergangswerke. Die Farbe dominiert. Erst hinter dem blendenden Klangbild Vorkriegskoloristik wirken die neuen rhythmischen Antriebe. Sie setzen sich in steigendem Maße durch. Aber erst in „Les Noces" ist ein endgültiger Wert erreicht. In die Zeit dieser drei Ballette fällt Strawinskys Auseinandersetzung mit dem französischen Impressionismus. Er war das große Erlebnis des russischen Musikers, der mit Diaghilew nach Paris kam. Die impressionistische Durchbrechung der Funktionsharmonik fesselte Strawinsky aufs stärkste. Eine Partitur wie das lyrische Märchen „Rossignol" zeigt wie intensiv er die geistigen Inhalte der impressionistischen Welt aufnahm. Aber sogleich wurden neue Kräfte gegen die Zersetzung herangeführt: in die mannigfaltig aufgespaltene Farbigkeit drang eine neue Vitalität. Im „Petruschka" erscheint vieles noch aufgesetzt. Es wirkt freilich schon die eigentümliche Asymmetrik des Rhythmus, die zum entscheidenden Kennzeichen des Strawinsky aus dieser Schaffensperiode wird. Wenn auch die Parodie gelegentlich durchbricht, wenn, namentlich in den beiden Kammerszenen eine ganze neue Schärfe der Zeichnung auffällt – das Ganze bleibt doch verbindlich. „Petruschka" konnte der Abonnent noch goutieren, „Sacre" nicht mehr. Denn nun setzt sich eine rhythmische Kraft mit aller Wucht gegen den Klang und gegen die ruhige Ausbreitung russischer Melodien durch. Der Rhythmus, oder besser: eine urtümliche rhythmische Gewalt zwingt die farbige Ausdruckskraft eines Riesenorchesters unter sich. Es ist dauerndes Sammeln und Ausfluten der rhythmischen Energie. Die kurzen melodischen Motive werden unaufhörlich hervorgestoßen und in harten Parallelführungen und Überschneidungen durch die Instrumente getrieben. Eine ungeheure Spannung ist in dieser Partitur. Die Akzente verschieben sich beinah mit jedem Takt, oft wirkt das ganze Orchester als Riesenschlagzeug. Aber dazwischen stehen auch Partien von impressionistischer Durchbrochenheit.

Strawinsky stellt heute bekanntlich die Konzertaufführung der älteren Ballette über die szenische Darstellung. Das ist aus seiner neuen Einstellung zu verstehen. Aber so übersichtlich auch das Formbild eines absoluten Tanzwerkes wie „Sacre" ist — ganz verstehen wird man es erst bei der tänzerischen Ausführung.

Auch „Les Noces" sind ein Ballett. Zugleich wirken Sänger als Solisten und als Chor mit, welche die mimischen Vorgänge beschreiben. In den „Noces" geht es bereits um eine neue Form des musikalischen Theaters. Hier ereignet sich nur mehr Musik. Es sind epische Bilder wie später der Oedipus. Nur daß sie sich auf ein nationalrussisches Milieu beschränken, während das szenische Oratorium am überzeitlichen antiken Stoff verwirklicht wird. „Les Noces" sind das russischste Werk, das Strawinsky geschrieben hat. Hochzeitsszenen ohne lyrische Ergüsse, ohne Klangrausch. Der Geist der russischen Volksmusik ist im Kunstwerk objektiviert. Die melodische Linie ergibt sich aus der Aneinanderreihung von haarscharf deklamierten Motiven und liedhaften Einschiebseln. Durch dauernde Verschiebung der Schwerpunkte erhält der Ablauf eine ungeheure Lebendigkeit. Das Orchester besteht aus Schlagzeug und Klavieren, die den Rhythmus glashart heraushämmern. „Les Noces" sind weit mehr eine Apotheose

des Rhythmus als „Sacre". Aber der Rhythmus stürzt nicht mehr ungehemmt dahin. Er ist gebunden und dadurch in ungeahnter Weise verschärft. Zwei Beispiele werden die Fessellosigkeit des „Sacre" und die Verstraffung in „Noces" klar machen. (Beisp. 1 und 2)*)

„Les Noces" sind etwa um die Zeit des Kriegsausbruchs entstanden. Es soll eine ältere Fassung mit großem Orchester geben. Die endgültige Partitur stammt aus dem Jahre 1917. Die plötzliche Reduktion des Klangapparats ist eine notwendige Folge der Intensivierung im rein Musikalischen. Der Impressionismus ist überwunden. Die Schärfe und Helligkeit der klassizistischen Werke kündigt sich an. Aber bis zum Klavierkonzert war noch ein weiter Weg. Die Tonsprache mußte erst noch bedeutend vereinfacht werden. Äußere Umstände verhalfen dazu. Die Nöte des Krieges zwangen zur Beschränkung der Mittel, wenn man überhaupt an eine Aufführung denken wollte. So entstand die „Geschichte vom Soldaten", mit der Strawinsky ursprünglich zu reisen beabsichtigte. Diese Partitur zeigt zum ersten Mal eine deutliche Abwendung vom Nationalen. Der Stoff ist zwar noch russisch, aber die Musik wächst darüber hinaus. Gerade dieses beinah zufällig entstandene Werk Strawinskys wurde das epochemachendste. Man weiß, welch mächtigen Einfluß die „Geschichte vom Soldaten" auf die ganze jüngere Musik ausgeübt hat. Die Behandlung der sieben Instrumente, die suitenhafte Ablaufsform, der konzertante, asymphonische Charakter: alles wurde wesentlich für den neuen Stil.

Wichtiger ist auch da die Form. Die „Geschichte vom Soldaten" ist die konsequenteste Ablehnung der Musikdramatik in einer Zeit, in der man bei uns noch völlig dem musikdramatischen Theater verfallen war. Erst heute, wo sich eine neue Opernform zu stabilisieren beginnt, erkennen wir die außerordentliche Bedeutung dieses „gelesenen, gespielten und getanzten" Stückes. Musik setzt nur an den entscheidenden Stellen ein, und auch da wirkt sie nur durch ihre eigene Kraft. In keinem andern Werk Strawinskys, auch nicht in „Noces", sind melodische und rhythmische Inhalte so gegeneinander ausgewogen. Völlig falsch ist es, in der „Geschichte vom Soldaten" eine Parodie zu sehen. Strawinsky nimmt einfach mit sehr raffinierten und erwogenen Klangmitteln ein primitives Gestaltungsprinzip auf. Nur Hörer, die durch das „erhebende Theater" irregeleitet waren, konnten diese Musik als provokatorisch empfinden. Sie hat uns den Sinn für Sauberkeit und Schärfe wieder geweckt.

Nimmt man die Harmonik heraus – welche Konsolidierung vom „Sacre" bis zum „Soldaten". Der Soldat ist keine „atonale" Partitur. Das tonale Fundament klingt überall durch. Nur ist die Stimmführung neuartig hart und originell. Selbst Zusammenklänge wie im großen Choral, die auf den ersten Blick befremden könnten, ergeben sich logisch aus dem melodischen Duktus.

Ähnlich wie später bei Hindemith tritt reine Parodie vorübergehend als Abstoß gegen eine verbrauchte Gefühlswelt auf. Dabei ist vor allem an jene vierhändigen Klavierstücke zu denken, deren (1921 erschienene) Orchesterfassung eine persönliche Kunst der Instrumentation belegt, über die heute kein zweiter Musiker verfügt.

Seit den „Noces" bemerkten wir eine zunehmende Stiltendenz, eine zunehmende Festigung der Form. Neue Elemente waren in einer konsequent aus der russischen Tradition herauswachsenden Entwicklung frei geworden. Der Rhythmus hatte die Musik regeniert. Und diese von rhythmischen Energien angetriebene, von Sentiment und Res-

*) Siehe Notenbeilage.

sentiment abgelöste Musik war ein Ausdruck eines neuen Lebensgefühls geworden. Strawinsky war nie ängstlich um Zeitnähe besorgt, aber er stand immer mit seiner ganzen Persönlichkeit in dieser Zeit. Vielleicht konnte es ihm gerade darum gelingen, die gültigste Stilprägung zu finden, welche die Gegenwart bis jetzt überhaupt gefunden hat. Seine Wendung zum Klassizismus ist weit mehr als eine ästhetische Laune, die (wie man so oft sagt) durch einen Pariser Literatenkreis angeregt wurde. Gewiß mag die Freundschaft mit Picasso, mag der geistige Umgang mit Cocteau ernstlich auf Strawinsky eingewirkt haben: das Entscheidende ist, daß sein klassizistischer Stil in engster Wechselbeziehung zu einer Zeit steht, die sich von individualistischer Selbstherrlichkeit abwendet und im Einfachen, Klaren, Überpersönlich-Organischen ihr Gemeinschaftserlebnis dokumentieren will.

Die entscheidende Wendung brachte die Auseinandersetzung mit der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Das Ballett „Pulcinella" ist das greifbarste Zeugnis dieser Beschäftigung mit den alten Meistern. Mit dem Material Pergolesis arbeitet Strawinsky eine Musik, die in jedem Takt seine Handschrift, seinen Geist verrät. Das 18. Jahrhundert ist durch das 20. hindurch gesehen. Auch „Pulcinella" ist als Ballett geschrieben. Aber die Formen sind so fest gefügt, so selbständig wirksam, daß sich ohne Mühe eine Konzertsuite zusammenstellen läßt, die eigene Existenz hat. Um dieselbe Zeit beschäftigt Strawinsky sich unter dem Einfluß der alten Kunst auch mit der Oper. Auch in „Mavra" soll die reine Form verwirklicht werden. Die Musik läuft beinahe gegen das Theater ab. Das Blasorchester macht unaufhörlich eine mit spottenden Schnörkeln behängte Begleitmusik. Die Singstimmen wollen sich ungehemmt entfalten. Doch stimmt alles nicht recht zusammen. Wichtig ist, daß allerlei Anregungen des Jazz in dem sich bildenden klassizistischen Stil verarbeitet werden (Piano Rag-Musik).

War es in Pulcinella die Welt Pergolesis, die Strawinsky gegenwärtig machte, versuchte er in „Mavra" noch einmal russische Elemente mit buffonesk italienischen und parodistischen zu verschmelzen, so nähert er sich jetzt dem Stilkreis um Bach. Das Klavierkonzert ist rein motorische Musik. Die Verschiebungen des Rhythmischen fesseln aufs stärkste. Sie sind nun organischer Teil des Formverlaufs. In dem Maße, wie der Rhythmus gebändigt wurde, vereinfachte sich die Harmonik. Eine neue Tonalität wurde gewonnen und mit ihr die Kadenz. Die melodische Diatonik, immer spürbar im Werk Strawinskys, hat sich defintiv durchgesetzt. An Schärfe hat dieser klassizistische Strawinsky noch nichts eingebüßt. Mehr noch als im Klavierkonzert erkennt man das in jenem Oktett für Blasinstrumente, das in glücklichster Weise die klassizistische Stilhaltung mit der durchdringenden, wunderbar klaren Klanglichkeit etwa der Soldaten-Musik verbindet. Der Anfang des Finale mag den neuen Stil belegen. (Beisp. 3)*) Das Blasoktett ist die reinste Verkörperung des neuen Geistes in der Musik. Diese Lebendigkeit des Motivspiels hat Strawinsky in keinem späteren Werk wieder erreicht.

In einigen Klavierwerken baut er seinen klassizistischen Stil weiter aus. Seine Krönung findet er vorläufig in der oratorischen Oper „Oedipus Rex". Nach dem weiten Weg, der vom rhythmischen Erlebnis aus zu einer neuen Stilbindung geführt hat, konnte Strawinsky zur Manifestierung eines neuen gesungenen Theaters schreiten. Das Opernoratorium ist die Ausweitung des in der „Geschichte vom Soldaten" angewendeten Gestaltungsprinzips. Der überzeitliche Stoff ist als epische Bildfolge aufgerollt. Die in

*) Siehe Notenbeilage.

sich ruhende musikalische Form löst die dramatische Bewegtheit ab. Mannigfache ältere Stileinflüsse sind festzustellen. Aber sie sind durch einen schöpferischen Willen zum modernen Kunstwerk geformt. Ein neues Pathos, eine neue Monumentalität ist gefunden und zugleich ein neuer belcantistischer Stil. Die Singstimme kommt nach so langem Schweigen zu reinster Entfaltung.

Inzwischen haben wir einen „Apollo" kennen gelernt, der in engster Anlehnung an französische Ballettraditionen eine weitere Vereinfachung – man könnte beinahe sagen: Rückbildung – und zugleich eine weitere Verfeinerung der Tonsprache zeigt, so weit, daß (zum mindesten beim Hören) Strawinskys Handschrift nunmehr in der Klangbehandlung und in der Stimmführung, aber nicht mehr im Substanziellen erkennbar ist. Im „Apollo" ist schon der Weg zu einem neuen Lyrismus angedeutet, den Strawinsky jetzt beschritten hat. Auch diese Wendung läßt sich aus einer Entwicklung erklären, die vom Durchbruch elementarer Kräfte zu immer strengerer Stilisierung und schließlich zur Wiedergewinnung konträrer Ausdruckszonen führt. Die Gefahr des artistischen Experiments, die Gefahr des Kunstgewerbes besteht freilich. Es wird sich zeigen, ob Strawinsky ihr entgeht.

Ernst Schoen (Frankfurt a. M.)

ÜBER STRAWINSKYS EINFLUSS

Der Begriff stilistischen Einflusses eines Künstlers auf einen andern hat in der Musik die genetische Bedeutung eingebüßt, die ihm etwa in der Geschichte der Malerei zukommt, und bleibt ein Verdammungsurteil: X steht ja unter Y's Einfluß, er ist ihm hörig, er plagiiert ihn. Die strafrechtliche Begründung des geistigen Urheberrechts kann natürlich nur privatökonomisch verstanden werden. Ihre Aufnahme in den Bereich ästhetischer Würdigung ist eine Farce, die ihr Lebensrecht der dilettantischen Ehrfurcht vor dem Stofflichen dankt. Wenn ein Komponist seine Quinten und Nonen Puccini zu verdanken scheint, so gründet sich dieser Eindruck darin, daß er sie so trivial verwendet. Puccinis Leistung verdankt ihren Rang eben Werten trotz der Wertlosigkeit seiner Trivialitäten. Die Eventualität des Plagiats ist also für die Bewertung der Kunst völlig unmaßgeblich.

Dem ehrwürdigen Begriff des Einflusses kommt in der Vergangenheit der Kunst, vor allem der bildenden Kunst, eine engere und eine weitere Bedeutung von gewaltiger genetischer Kraft zu. Im engeren Sinne bildet der Einfluß die Werkstatt, im weiteren die Schule, im weitesten die Stilepoche. Die Einflußsphäre resultiert aus der jeweiligen Gesellschaftsstruktur und ist freilich nur fruchtbar als Entwicklungsmedium persönlicher Schöpfergabe. Wollen wir als Hauptingredienzien dieser letzten Spieltrieb und Formtrieb ansehen, deren Mischungsindex und Maß immer verschieden verteilt sind, so kommen wir von diesen Einzelbegriffen der wechselnden Rolle des „Einflusses" näher.

Worin kann sich denn Einfluß musikalisch äußern? Nicht wohl in Ingredienzien wie jenen, die wir zu benennen suchten, sondern nur in Akzidenzien handwerklicher Theorie, deren Walten freilich auf mehr oder minder bewußte Weise im Werk formgebend in bleibende Erscheinung tritt.

Wie sehr die Einflußnahme eine psychologische Machtangelegenheit ist, wie wenig sie im Zentrum der Konzeption ausmachen kann, dafür sei beispielgebend, daß Strawinskys folkloristische Eigenart auf keinen seiner bedeutenden Nachfolger wirkte, obwoh sie seiner handwerklichen Methode, die so starken Einfluß ausübte, entscheidende Impulse gab (soweit ein Akzidens entscheidend sein kann). Nur ein Russe hätte die folkloristische Quelle in Strawinskys Methode auch für sich zum gleichen Zweck erschließen können. Nur ein Russe hat es übrigens auch getan und findet erst jetzt, wo Strawinskys Werk in Rußland bekannt zu werden beginnt, die ersten Nachfolger. Der Komponist, den wir meinen, Arthur Lourié, der seit Jahren in Strawinskys Nähe lebt, stellt jenen auch aus der Zeit der „Werkstatt" schon bekannten Jüngertyp dar, dessen höchster Ehrgeiz in der stillen Erwartung besteht, die eignen Arbeiten könnten einmal mit denen des Meisters verwechselt werden. So hat Lourié, nachdem er ursprünglich von der Skriabinmode kam, schon Strawinskys der Folklore entstammende und auf sie angewandte Prinzipien im gleichen Sinn verwandt in Kompositionen wie seinem „Wolgapastorale" oder dem byzantinischen Kirchenstil seiner „Pleurs de la Vierge Marie". Den folgenden, allgemein einflußreichen Anwendungsperioden von Strawinskys Stilprinzipien – nennen wir sie die „ironische" und die „klassizistische" – folgte er ebenso getreulich. Epochemachend wurde für diesen Komponisten wie für so viele Strawinskys Klavierkonzert (1924). Man vergleiche eine für den „neoklassizistischen" Strawinsky typische Klavierphrase (hat sie nicht übrigens Liszt oder Tausig so viel zu verdanken wie etwa Händel?) (Notenbeispiel 1a)*), mit ihrer verwässerten Nachahmung in Louriés Klaviertoccata (auch 1924) (Notenbeispiel 1b)*). Die Wiederspiegelung von Strawinskys „ironischer" Periode in Louriés Arbeit soll weiter unten im Gesamtzusammenhang gezeigt werden.

Daß von Strawinskys „folkloristischer" Epoche kein weitreichender Einfluß ausgehen konnte, wurde also damit erklärt, daß der intime Zugang zu diesem Material Strawinskys Nachfolgern verschlossen war und bleibt. Die Bedeutung dieses Materials für Strawinsky lag in seiner „Zeitgemäßheit", lag darin, daß es sich strukturell besonders tauglich erwies für Stilmethoden, die in der Zeit wie in Strawinskys Produktivität präformiert lagen. Das hängt folgendermaßen zusammen: die Entwicklung kompositorischer Intention seit der Romantik geht anerkanntermaßen auf eine kontinuierliche Steigerung jener musikalischen Spannung, die zwischen den Funktionsgliedern der Kadenz liegt. Dahin streben in Melodie wie Akkordik die Trugschlüsse der deutschen Romantik, Wagners verminderter Septakkord, Ganztonleiter und Quartenwirkung des Impressionismus wie schließlich in ausgesprochenem Maße Schönbergs konsequente Verselbständigung der Nebenstufen. Sicher ist, daß Strawinsky bis auf einige freilich besonders imponierende Ausnahmen größter Schwungkraft sich zum Funktionssystem der Kadenz immer rein dialektisch verhalten hat. Die epochale Tendenz der Komposition der Zeit zur Verselbständigung der Nebenstufen, die in der russischen Volksmusik und der russischen Sprache schon enthalten ist, hat in Strawinsky eine Förderung zuerst motorischer Art gefunden, die auf eine Verselbständigung, eine Betonung des „schlechten Taktteils" hinauslief. Die Beispiele folkloristischer Präformanz für diese Neigung in Strawinskys Schaffen sind beliebig zu häufen, sie machen in Wahrheit das dominierende Element

*) Siehe Notenbeilage

seines Stils, seiner Methode, seiner Technik überhaupt aus. Sie begründen den Kompromiß jenes ständigen Taktwechsels, der auf einen „Eintakt" hinausläuft. Wir zitieren zwei Stellen aus den „Noces" (1917) und der „Geschichte vom Soldaten" (1918): (Notenbeispiel 2a und b)*)

Der Weg, den Strawinskys persönlicher Genius aus dieser Materialbereitschaft fand, setzte seinen Geist instand, die im Material latente Methode konsequent zu entwickeln, bis sie sich, vom Material emanzipiert, der Phantasie rein konstruktiv zur Verfügung stellte. Er führt über Dinge wie in den „Berceuses du Chat" (1920) (Notenbeispiel 3)*) zum Schluß schönster, meisterhaftester „Atonalität" des Concertino für Streichquartett (1920) (Notenbeispiel 4)*).

Ihn führten Gründe, die man verschiedentlich herleiten kann, Gründe seines Wesens aber jedenfalls zuletzt, von der natürlichen Dialektik der Sprache und Musik des russischen Volkes als einer im Werk sublimierten und untergegangenen Voraussetzung stilistischer Methode zu einer künstlerischen und künstlichen ironischen Dialektik, die er neben der ersten und eine Zeitlang vorwiegend anwandte, die für seine Entwicklung bis in seine dritte heutige Arbeitsweise maßgebend blieb und die stärksten Handhaben für Strawinskys Einfluß auf den musikalischen Stil unserer Zeit geliefert hat. Sie stellt als Bi- oder Polytonalität eine Verselbständigung der Nebenstufen in der Tonart zugleich mit einer Synkopation des Taktes dar. Das spielerische Moment, das sie bei alledem von Strawinskys erster Stilperiode unterscheidet, liegt in dem neuen ebenso frappanten wie fruchtbaren Gedanken, diese Unsicherheit der Tonart durch Kontrapunktierung zweier oder mehr in sich eindeutiger Tonarten oder mindestens durch akkordisch paradoxale Interpretation kadenzgebundener melodischer Motive zu erzielen. Die ästhetische Aufgabe des Spiels besteht natürlich darin, die melodischen Grundelemente und ihre harmonische Neufassung so organisch zu verschmelzen, daß die probeweise Zurückführung der Melodie auf eine eindeutig tonale Harmonik unmöglich würde oder das kunstvolle Ganze zerstörte.

Wir wollen an einem Grundbeispiel zeigen, wie sehr Strawinskys Kompositionen dieser Art die Werkstatt wie die Stilepoche beeinflußten, und in welchen Maßen die schulmäßige Aufgabe, die im Wesen dieser Arbeitsweise liegt, an diesen verschiedenen Stellen gelöst wurde. Das erste Stück der „dreihändigen" Klavierstücke (1915) von Strawinsky ist bekanntlich ein Marsch. Bereits die Eingangsfanfare läßt die Wahl zwischen c und f; der Beginn der Melodie wird durch eine b-Dominante vorbereitet, bewegt sich aber in einem völlig zerzausten und unaufhörlich umhermodulierenden g; dessen Vorherrschaft erhärtet einzig ein ostinater Baß aus einem Grund-g und einem e-cis als gemißhandelter Farce einer rein farbig gemeinten Dominantfunktion oder was sonst immer. Von diesem g über f, a, c, wieder f und zurück zum kühnen, martialischen Schluß in g bewegt sich der Hexenreigen der Modulationen. Die Wirkung dieses „Reiterstückchens" ist eine kalte metallische Brillanz, deren meisterhafte kontrapunktische Begründung ja ebenso wie die der anderen Stückchen der beiden vierhändigen Suiten in ihrer Orchestration erhärtet wurde. 1922 leitet Hindemith seine ebenso benannte Klaviersuite, deren Instrumentaltechnik unmittelbar dem Klaviersatz der deutschen Romantik entstammt (so wie alles Beste in Hindemiths Leistung dieser edlen Tradition

*) Siehe Notenbeilage

entstammt), mit einem Marsch ein. Auch hier die stilgerechte Eingangsfanfare, die von f sofort in h umdeutet, alle Modulationsversuche des Hauptteils fallen in e wieder auf die Beine der Tonalität, ein Kunstmittel, mit dessen Hilfe hier die ostinate militärische Strenge der Form verdeutlicht wird, der erste Teil kehrt als Schluß wieder, wie Hindemith überhaupt echt musikantischerweise gern die klassischen Konstruktionsschemata der Form einhält, die er neu paraphrasiert. Und nun der Werkstatteinfluß bei Lourié. Er hat 1917 einen Marsch für Klavier geschrieben, der merkwürdigerweise auf dieses Stilmittel der irrisierenden, schwebenden Tonalität verzichtet, das allein den ganzen Stil musikalischer Ironie bei Strawinsky und allen Nachfolgern begründet und rechtfertigt. Er schreibt einfach einen biederen lustigen Marsch, der zwar mit aller gebotenen Vorsicht zur pflichtgemäßen Abgrenzung der Teile von as nach h, c und auf einigen Umwegen über d nach as zurückmoduliert, in seiner schneidigen Naivität aber jeder Regimentskapelle zur Ehre gereichen könnte.

Was hier an einem Beispiel typologisch abgeleitet wurde, gilt für den gesamten großen Bereich der geschilderten musikalischen Formenwelt und Methode. Strawinsky hat auf dem Gebiet der ironischen Dialektik nun in der neuen Komposition sozusagen kein Wort gesprochen, das nicht über alle Ateliers hin seine Kreise gezogen hätte. Walzer, Tango, Ragtime, haben sie nicht ein Hauptrequisit dieses ganzen, wenn auch freilich vergänglichen Zeitstils abgeben müssen, dem allzu historisierende Skribenten bereits die formbildende sinfonische Nachfolgerschaft des Menuetts und Scherzos anboten? Der gesellschaftliche Siegeszug des Jazz wurde – fern seiner geschichtsphilosophischen Tiefgründigkeit – in einen leichten Zusammenhang gebracht, und ein Bleibendes schien gefunden. Wir haben an dieser Stelle einmal nachzuweisen versucht, daß Strawinskys drei Ragtimes an rhythmischer Genialität alle Möglichkeiten bereits vorweggenommen und weit übertrumpft haben, die der Jazz der Kunstmusik auf formalem Gebiet etwa schenken konnte. Es genüge hier, auf den Einfluß zu verweisen, den die reiche Formenwelt dieser Ragtimes auf eine ganze Bibliothek voll Musik ausgeübt hat. So finden wir, um ein Beispiel unter vielen herauszugreifen, die berühmten untaktierten Synkopen aus Strawinskys „Piano-Rag-Music" (1919) (Notenbeispiel 5a)*) in verwandter Gestalt in Pijpers dritter Klaviersonate (1926) (Notenbeispiel 5b)*). Ein sehr persönliches Motiv aus dem Königsmarsch der „Soldatengeschichte" (im Klavierauszug) (Notenbeispiel 6a)*), läßt sich sogar in Lord Berners' elegantem Ballett „Der Triumph des Neptun" (1926) aufspüren (Notenbeispiel 6b)*).

All solche Einzelzüge haben natürlich nur den Wert, uns die Kraft der ständigen stilbildenden Gegenwart von Strawinsky geprägter Formen zu verdeutlichen. Aber abgesehen von der mehr sentimentalen Koketterie der jungen Franzosen mit Satie gibt es doch seit etwa 1920, kann es doch keine Erscheinung dieser dialektischen Kompositionsweise geben, zu deren Analyse nicht Elemente des Strawinskyschen Einflusses den Zugang erschlössen. Wir nennen die Hindemithsche Periode dieser Art und ihre gutbürgerliche Nachfolge bei Toch, große Strecken der Musik der Pariser „Six", voran Milhauds „Rag-Caprices", seine „Création du Monde" und als sein Bestes, die Versuche, südamerikanisches Material für die Zwecke der Polytonalität auszuwerten in den „Saudades" und dem „Bœuf". Bei Casella ergibt das Prinzip einen unreinen Klang, bei Rieti einen

*) Siehe Notenbeilage

Studentenulk, die große Zahl der minderen Götter lohnen der Aufzählung nicht. Welche u. E. verhängnisvollen Folgen das nächste, noch herrschende Stadium der neoklassizistichen Entwicklung für Strawinsky und seine Nachfolger annahm, sei zuletzt anzudeuten versucht.

Wenn wir von der problematischen Prophetenrolle absehn, die Busoni auf diesem Gebiet gespielt hat, so brachte bekanntlich Strawinskys Klavierkonzert die aufsehenerregende Wendung. Gleichwie der Klassizismus der entsprechenden Picassomanier nicht ohne Thorwaldsen vorgestellt werden kann, so läßt der Stil dieses Konzerts, der Serenade, der Klaviersonate Assoziationen von Diabelli bis Czerny zu, während im „Oedipus" und vor allem im „Apollo" die Tendenzen des französischen Rokoko, das neuste Ideal der „Six", immer erdrückender werden. Das Raffinement dieser falschen Bescheidenheit ist himmelweit entfernt von allen guten Geistern schöner romantischer Schamlosigkeit. Bewunderung wird statt Liebe ausgelöst. Das technische Prinzip rhythmischer und harmonischer Dialektik ist das gleiche geblieben. Die Rokokofigurationen werden kunstvoll in Asymmetrie gebracht, und die Möglichkeiten der Synkopation wie der Polytonalität sind sofort gegeben. Die teuflische Gleichmäßigkeit der Wirkung dieses „Passagenwerks" möge ein Beispiel aus dem Klavierkonzert erweisen (Notenbeispiel 7a)*). Auch in den eingestandenermaßen stilistisch beeinflußten Klavierkonzerten von Hindemith (1924) und Bartók (1926) (Notenbeispiel 7b)*) finden sich natürlich Klavierpassagen entsprechender Manier.

Die Sterilität, welche die ersten beiden Phasen dieser Abwärtsentwicklung schließlich erreichten, hat in der neusten, bisher letzten und wohl auch kaum unterbietbaren zu einem künstlerischen Faschismus musikalischer Arbeit geführt. In Frankreich entäußern sich Auric, Poulenc, Sauguet, Nabokoff ein mühseliges Rokoko, so unecht wie Makart-Renaissance, in Italien gibt Casella sein eigentlichstes Wesen, einen Akademismus etwa von Bruchs oder Gernsheims Gnaden, als die große nationale Kunst aus. Und in Deutschland? Nachdem Hindemith den „Neoklassizismus", so wie er es in schönem vitalen Handwerkstum mit jeder Technik tut, geschwind für alle Konstellationen ausgeprobt hat, ließ er sich in nervösem Suchen sogar von Dingen wie dem tiefen Ressentiment des Sing- und Spielgemeindentums gefangen nehmen. Gebrauchsmusik, Kunstgewerbe wird auf allen Gassen als ästhetisches Ideal ausgerufen.

Den geistigen Anforderungen der Atonalität mag man freilich bei diesem Polterabend entgehen. Aber man übersieht scheinbar, daß sie jedenfalls eine der saubersten Konsequenzen darstellt, mittels deren heute musikalisches Schöpfertum sein Wort dem Chor einsamer künstlerischer Arbeit aller Zeit einfügen kann. Für Hindemith waren die Möglichkeiten verantwortungsvoller Entwicklung in dem Lyrismus seiner langsamen Sätze vorgezeichnet, wie er schon in der Stimmung von „Des Todes Tod" angedeutet war. Strawinsky schuf sich die strenge Linie seiner Pflicht in Dingen wie der Melodik der „Noces", der „Soldatengeschichte" und des „Concertinos".

Wenn es nicht müßig wäre, sich wünschend lebendigem Ablauf entgegenstellen zu wollen, so möchte man wohl von solchen Leistungen aus sich eine weitere Entwicklung vorstellen.

*) Siehe Notenbeilage

Hans Curjel (Berlin)

STRAWINSKY
ODER DIE KÜNSTLERISCHE ATMOSPHÄRE VON PARIS

Die künstlerisch-geistige Präzision, die jedes einzelne Werk Igor Strawinskys auszeichnet, ist in entsprechender Weise das Signum seines gesamten musikalischen Schaffens. Der Entwicklungsverlauf zeigt den Wechsel eindeutig realisierter künstlerischer Gestaltungstendenzen (Stilphasen sagt der Kunsthistoriker), deren Ausprägung eine grundsätzliche Klassifikation des Gesamtwerkes in einzelne voneinander klar abgegrenzte Gruppen ermöglicht. Boris de Schloezer hat unter Heranziehung der Werke Strawinskys bis zum Jahr 1924 eine Einteilung in vier Gruppen vorgenommen. Unter Verzicht auf die Kompositionen des Frühstadiums (vor Petruschka) und unter Fortführung bis zu den Werken von 1928 modifizieren bzw. vereinfachen wir de Schloezers Einteilung:

Erste Gruppe: Petruschka und Sacre du Printemps (1910 bis 1913); zweite Gruppe: Noces und l'Histoire du Soldat (1916 bis 1918); dritte Gruppe: Pulcinella, Klavierkonzert, Oedipus Rex, Apollon Musagète (1919 bis 1927): vierte Gruppe: le Baiser de la Fée (1928, in diesem jüngsten Werk Strawinskys zeigt sich das erste Beispiel einer neuen künstlerischen Gestaltungstendenz). Die Chronologie dieser Einteilung, die jeweils an Beispielen besonders typischer Prägung aufgestellt ist, wird selbstverständlich an verschiedenen Stellen von Werken durchbrochen, in denen sich Restbestände früherer Phasen mit Elementen neuer Tendenzen mischen. Die Buffo-Oper Mavra (1922 vollendet) mit ihrer merkwürdigen Mischung von Elementen der zweiten und dritten Phase ist hierfür das interessanteste und reizvollste Beispiel. In solcher scheinbar rückläufiger Durchbrechung einer biologisch-künstlerischen Logik, die übrigens in der künstlerischen Entwicklung fast einer jeden starken Persönlichkeit festzustellen ist, tritt das Wechselspiel klar voneinander abgegrenzter Gestaltungstendenzen besonders deutlich in Erscheinung.

In der Folge der Entwicklungsphasen, in den Umständen, unter denen sich die Phasen ablösen, äußert sich durchaus unbestreitbare künstlerische Folgerichtigkeit. Allerdings, welches die Triebkräfte sind, welche diese künstlerisch-biologische Logik herbeiführen, dies liegt ebenso durchaus im Dunkeln. Die kunstgeschichtliche Betrachtung vermutet sie in einer Summe, die aus künstlerischer Vitalität, Phantasie und intellektuelle Einsicht der Einzelpersönlichkeit sowie aus den sogenannten Einflüssen der geistig-künstlerischen Umgebung sich zusammensetzt. Derartige unmittelbare „Einflüsse" sind gewiß auch bei Strawinsky vorhanden. Sie aufzudecken oder zu untersuchen liegt hier nicht in unserem Plan, da präzise Übersicht über das in Frage kommende Material mit den erforderlichen genauen Daten im Augenblick wohl kaum möglich sein dürfte.

Im Gegensatz zu solchen Spezialuntersuchungen, die stets vom Einzelwerk ausgehen, steht die Untersuchung der von außen herantretenden Umstände, unter denen Strawinskys Entwicklung sich vollzieht. An Stelle der Formulierung „Einfluß", worunter gemeinhin das unmittelbare Wirken individueller Anregungen und bestimmter, persönlich faßbarer Vorbilder verstanden wird, wählen wir für die allgemeine, gleichsam ausstrahlende Einwirkung einer geistig-künstlerischen Atmosphäre im Anschluß an physikalische Formu-

lierung das Wort Influenz. Ein „Drittes“, persönlich Unfaßbares, das hinter allen Lebensäußerungen und hinter allen Persönlichkeiten ersten Grades steht, wirkt sich aus. Wie eng Strawinskys Schaffen und der Wechsel seiner künstlerischen Gestaltungstendenzen mit diesem „Dritten“, das in der künstlerischen Atmosphäre von Paris lebt, der sich Strawinsky seit Petruschka eingeordnet hat, verbunden ist, wird klar, wenn der Blick von den musikalischen und theatralischen Werken Strawinskys zum gleichzeitigen gesamtkünstlerischen Schaffen der Stadt Paris hinübergleitet.

Hierbei kann es sich weniger um das Aufdecken von unmittelbaren künstlerischen Gegenwirkungen handeln – das Entwicklungstempo der verschiedenen Künste ist bekanntermaßen verschieden –, als um den Hinweis auf Beziehungen, Parallelen und Zusammenhänge der künstlerischen Mentalität und auf ein lockeres, unsystematisches Wechselspiel der einzelnen Kunstzweige, deren geheime Kameradschaftlichkeit das besondere Signum der Luft von Paris ist.

Die beiden Hauptwerke der ersten Periode, Petruschka und Sacre, sind aus Anlaß der Verbindung Strawinskys mit Diaghilews russischem Ballet entstanden, das damals (1911 bis 1913) eine Truppe radikalen künstlerischen Fortschritts gewesen ist. Der Skandal, der bei der Uraufführung des Sacre in Paris entstand (1913), hervorgerufen durch die klangliche und rhythmische Radikalität, durch den Barbarismus, die primitive Exotik der Musik und durch den Verzicht auf jede entgegenkommende musikalische Deskription, an deren Stelle Strawinsky absolute klangliche, rhythmische und melodische Beziehungen setzte, dies ist einer der historischen Skandale, die den Beginn einer neuen vitalen und aggressiven musikalischen Entwicklung ansagen.

Zu ungefähr der gleichen Zeit, in den Jahren 1911 bis 1913 führten die Ausstellungen der Kubisten im „Salon“ zu ähnlichen leidenschaftlichen Ausbrüchen der Besucher. 1910 waren die ersten Ansätze des Kubismus, Werke von Picasso, Bracque und Gleizes, an die Öffentlichkeit gekommen, 1911 erschien die verstärkte Phalanx wie eine Fanfare gegen die alte und für eine neue Kunst, 1912 ist der „gemein-gefährliche“ Kubismus Diskussionsstoff in der Deputiertenkammer, 1913 ist trotz aller Angriffe, trotz aller hämischer Prophezeihung, er sei eine kurzlebige Marotte von Verrückten, nicht gestorben; im Gegenteil er hat sich konsolidiert, er steht auf der Fahne aller Fortschrittlichen, weil man seine Voraussetzungen in der großen Kunst der jüngsten Vergangenheit, bei Cézanne allgemein erkannt hat.

Die Atmosphäre von Paris ist aufs äußerste geladen. Man ist kühn, man ist aggressiv und sieht in kühnen und aggressiven Leistungen anderer Zeiten und Länder der Verwandten der eigenen künstlerischen Bestrebungen. Mit solchen Augen sieht man die primitive Kunst, so sieht man die barbarische Kunst und so sieht man die Leistungen der bisherigen Außenseiter (etwa Mallarmé). Die Beziehungen Strawinskys zu dieser Atmosphäre sind deutlich. Sein Vorstoß und seine aggressive Tapferkeit übertreffen bei weitem die doch immer konventionelle Tapferkeit Diaghilews und erscheinen mit rücksichtsloser Vehemenz und einer Grundsätzlichkeit, die der Mentalität und den Methoden der Kubisten verwandt ist. Wenn die Kubisten die Barbaren und Exoten lieben, so nimmt Strawinsky Elemente aus diesen Bezirken unmittelbar in seine Musik hinein und auch die Volksliedbestandteile, die er verwendet, werden mit dem Ausdruck des Primitiven, quasi Halbbarbarischen (nicht im Sinn des „Gemüts“) erfaßt.

Die Konsequenz, mit welcher der Kubismus sich rasch entfalten konnte, liegt in der Natur der Malerei, der gegenüber die Materie der Musik überhaupt in merkwürdiger Schwerfälligkeit erscheint. Trotzdem werden in der ersten Periode Strawinskys Elemente und Tendenzen erkennbar, die auf, wenn auch unbewußte, unmittelbare Zusammenhänge schließen lassen. „Mein Werk ist architektonisch, nicht anekdotenhaft. Objektive, nicht deskriptive Konstruktion"; in dieser Erklärung, die Strawinsky selbst gegeben hat, in dieser Wendung gegen alles Impressionistische und in seiner musikalischen Methode, die ohne jede „Psychologie" Klangbild neben Klangbild setzt, wird die Verwandtschaft mit der Mentalität und mit den Tendenzen des Kubismus klar.

Ein Einwand scheint nahe zu liegen: Strawinskys Musik der ersten Periode sei heißblütig und fleischlich, wogegen der Kubismus kalt und intellektuelle Abstraktion sei. Diese Antithese ist falsch. Gerade das sinnliche*) Element ist Kernbestandteil des Kubismus, das sinnliche Element, das in höchster Steigerung den Grundtatsachen von Kubus und Cylinder innewohnt. Um von komplizierten biologischen oder kunsttheoretischen Beweisen abzusehen: Hinweis auf den Typus Picassos, den Prototyp eines in umfassender Bedeutung sinnlichen Menschen.

Scheint Strawinsky in seiner ersten Schaffensperiode bei allem Zusammenhang mit der Mentalität des anbrechenden Kubismus doch zum Teil noch dem Vortrupp der Kubisten, den Fauves (Hauptvertreter Matisse und Dérain) verwandt, bei denen eine helle, realistisch bestimmte Farbigkeit wesentliches Element ausmacht, so tritt er mit seiner zweiten Schaffensperiode immer unmittelbarer dem näher, was man in Paris Avantgarde nennt.

Mit „Noces" und vor allem mit „l'Histoire du soldat" greift Strawinsky umwälzend in die Struktur des musikalischen Theaters ein. Neue Mischungen der Elemente von Schauspiel, Epos, Pantomime, Tanz und selbst Lyrik entstehen. Die musikalische Diktion selbst zieht sich mehr und mehr im Sinn elementarer Struktur zusammen; sie wird knochig, gerüstartig, ohne daß sie die Eleganz und die spritzige, vibrierende Lebendigkeit verlieren würde. Die Entwicklung des Kubismus, die nach 1914 langsam einsetzt, führt zu verwandten Ergebnissen: das Gewirr der Einzelformen, das für die Frühphase des Kubismus bezeichnend ist, weicht grösserer struktureller Klarheit gerüstartigen Charakters und auch die Tendenz, neue Mischungen zu gestalten, bricht sich Bahn mit der Verwendung verschiedener, in der Malerei bislang nicht angewendeter Materialien (aufgeklebtes Papier, gedruckte Buchstaben, sandgemischte Farben, Einzelbestandteile wie etwa Schnur). Auffallend ist gerade in dieser Phase des Kubismus, daß auf den Bildern immer wieder Bestandteile von Musikinstrumenten (vor allem von Geigen und Zithern) und Zeichen aus der Musikschrift (Notenlinien, Violinschlüssel und Notenköpfe) auftauchen.

Während der gleichen Zeit entstehen latente Zusammenhänge zwischen Strawinsky und Jean Cocteau, der mit Strawinsky schon kurz nach der Aufführung des Sacre zusammengetroffen war. Etwa gleichzeitig mit l'Histoire du soldat und unabhängig von Strawinsky gibt Cocteau 1918 die musikalische Aphorismensammlung „Le coc et l'Arlequin" heraus, deren Formulierungen und Postulate vielfach mit den künstlerischen Tendenzen sich treffen, die im „Soldat" ihre Verwirklichung gefunden haben. Ver-

*) Sinnlich hier im Sinne von: mit den Sinnen auffaßbar

wandte Ergebnisse, Forderungen und Ziele werden nun auf der ganzen Linie im Kunstleben von Paris erkennbar. Auf die scharfe und subtile Rhythmik, die sich unter dem Zeichen elementarer Abstraktion in Malerei, Musik und künstlerischem Denken abspielt, folgt die Wendung zu der merkwürdigen Synthese von scheinbar axiomatischer Realitäts-Gesetzlichkeit und elementarer Abstraktion, die unter den verschiedenen Bezeichnungen wie Neue Klassizität, Neue Sachlichkeit, magischer Realismus u. s. w. auftritt.

In dieser Phase, der Strawinskys dritte Schaffensperiode entspricht, sind die Beziehungen zwischen den verschiedenen Künsten und deren Hauptvertreter offenbar. Cocteau wird Wortführer und Anreger; die Maler schließen sich mit den Musikern zu gemeinsamer Arbeit zusammen; die allgemeinen Tendenzen der künstlerischen Atmosphäre werden programmatisch bekannt gegeben. Ratio! Eine neue Ratio stabilisiert sich als Triebkraft und als Ziel, eine Ratio, die tausendfache Gestalt anzunehmen vermag. Zugleich eine metaphysische Ratio, welche die Irrationalität aller Menschen-Möglichkeiten anerkennt.

In diesem Sinn entsteht bei Picasso neben dem Kubismus der (axiomatische) Klassizismus, ein kubistischer Klassizismus trotz allem. In diesem Sinn entwickelt sich bei Léger, einem der frühesten Soldaten des Kubismus eine Art fröhlicher Bestandteilsmalerei ähnlich wie bei Ozenfant und Jeanneret, die von der Philosophie aus sich einer neuen Kunsttheorie nähern. Im Purismus und im Konstruktivismus (bei Mondrian) kristallisiert sich quasi die abstrakte Ratio. In der Architektur bricht Corbusiers konstruktive, maschinelle, ökonomische und gerade deshalb ausgesprochen menschliche Tendenz sich Bahn.

Die Pariser Musiker stehen mitten in diesen Bewegungen. Satie, Milhaud, Poulenc, Honegger, Antheil (dieser im Zusammenhang mit dem in Paris lebenden James Joyce) realisieren die verschiedenen Möglichkeiten der neuen Tendenz. Strawinsky, im Stadium höchster Reife, führt sein Werk von Pulcinella, dem klassizistischen Experiment und Halbwitz über das Klavierkonzert zu den Höhen von „Oedipus Rex“ und „Apollon Musagète“, zur Synthese von axiomatischem Klassizismus und maschinell abstrakter Musiksprache unsrer Tage.

Im „Apollon“ schon finden sich Elemente, die jenseits des axiomatischen Klassizismus eine Tendenz zum Lyrischen besitzen. Das jüngste Werk Strawinskys, „Le Baiser de la Fée“, ein Ballett „dédié à la mémoire de Pierre Tschaikowsky en apparentant (sich vermählend!) sa Muse . . .“ zeigt den Durchbruch dieser neuen Lyrik in offenem Anschluß an die Musik Tschaikowskys.*) Diese neue Lyrik liegt heute in der Atmosphäre von Paris, wo der Surrealismus blüht und im Geheimen herrscht, allerdings eine Lyrik, die mehr phänomenologisch als ästhetisch begründet ist (bei dem Maler Max Ernst, dem Dichter Arp, dem Maler Miro). Und selbst Corbusier der Verkünder der Wohnmaschine geht auf dieser Straße: „Die Lyrik zu unterdrücken ist nicht menschenmöglich . . . Ich will Gedichte schaffen, weil es mich nicht interessiert, durch dürftige Worte zu befriedigen. Aber ich erkenne Gedichte nur dann an, wenn sie nicht aus freien Rhythmen bestehen; ch fordere ein Gedicht in festen Worten und nach klarer Syntax gruppiert . . . Die Wohnmaschine könnte nicht in Gang gebracht werden, wenn sie uns keine geistige

*) Der Klavierauszug des sehr interessanten und wichtigen Werkes (versehen mit den szenischen Anmerkungen) ist soeben im „Russischen Musikverlag“ erschienen.

Nahrung geben würde. Wo beginnt die Architektur? Sie beginnt dort, wo die Maschine aufhört".

Vorsicht vor Mißverständnissen! — — fügen wir hinzu. Auch diese Wendung, die bei Strawinsky, Corbusier und in der ganzen Pariser Atmosphäre erkennbar wird, kann ebensowenig wie der sogenannte Klassizismus für die Zwecke der künstlerischen Reaktion in Anspruch genommen werden. Sie vollzieht sich innerhalb der Avantgarde, die positiv zur eigenen Vergangenheit steht, und in der die Grundtendenzen dieser Vergangenheit (nennen wir sie mit einem Sammelnamen Kubismus)*) lebendig weiterwirken.

Das Wesen dieser Influenzen und die Art, wie sie entstehen und sich auswirken, liegt in der Besonderheit der Pariser künstlerischen Atmosphäre begründet. Individuelle „Einflüsse" von Künstler zu Künstler sind gewiß vorhanden — auch bei Strawinsky wird die Verarbeitung von Vorbildern nachweisbar sein; man denke nur an den Purismus Erik Satie's, der auf Strawinsky nicht ohne Einfluß geblieben ist —, entscheidend bleibt jedoch immer die trotz aller Kunstkämpfe, die in Paris natürlich mit besonderer Leidenschaft ausgefochten werden, die geheime Kameradschaftlichkeit des Geistes; fern von jeder Saturiertheit und daher Avantgarde in Permanenz. Musik, Theater, Literatur, bildende Kunst, Architektur, Wissenschaft stehen in ständigem, ohne besondere Betonung betriebenem, lebendigem Konnex. Natürlicher Kollektivismus herrscht. Picasso, Bracque, Léger machen die Bühne zu Werken von Strawinsky, Satie, Milhaud, Poulenc, Auric; Honegger, Milhaud, Poulenc und Auric vereinigen sich mit Cocteau in den „Mariés de la Tour Eiffel"; Strawinsky und Cocteau erzeugen den „Oedipus Rex". Die Mentalität dieser Avantgarde bleibt nicht auf das Künstlerische beschränkt; sie greift, und dies ist ihre stärkste Bestätigung, unmittelbar ins Leben hinüber. Der Maler Ozenfant erfindet die Torpedokarosserie für die Automobile, Corbusier stellt mit seinen Architekturökonomischen Untersuchungen und Forderungen die direkte Verbindung mit dem täglichen Leben her. Avantgardistische Maler nehmen entscheidenden Einfluß auf die Mode. Die Surrealisten wenden sich politischem Leben zu. „L'esprit nouveau", die Zeitschrift der Avantgarde aus den Jahren 1920 bis 1924 hält das Wesen dieser umfassenden Geistigkeit fest.

Und dieser umfassenden Geistigkeit entspricht der Typus der künstlerischen Persönlichkeit, der in der Pariser Atmosphäre entsteht: diesseitig, wach, lebendig orientiert, ein Schuß Literatentum (was in Paris durchaus etwas Positives ist, ähnlich wie jetzt in Deutschland das Bündnis Weill-Brecht), mit dem täglichen und praktischen Leben lebendig und gern verbunden, geistig zu den täglichen Ereignissen Stellung nehmend, elegant im Sinne einer substantiellen Eleganz, die als positives Körpergefühl nicht als Vorrecht der Reichen oder der allein formal Mondänen erscheint, schöpferisch und voller Phantasie auf dem eigenen Kunstgebiet, mit klugem Interesse anderen Gebieten verbunden — — der Prototyp dieser Persönlichkeit der Pariser künstlerischen Atmosphäre ist Igor Strawinsky.

*) „Die Kunst der Kubisten löst kollektive, objektive Empfindungen aus, weil sie nicht primärer Ausdruck der Gefühle und Leidenschaften ist, sondern ihre Übertragung in eine übergeordnete Sphäre, in der die Intelligenz herrscht und befriedigt wird". Diese Formulierung stammt von dem Musiker Albert Jeanneret (Neffe Corbusiers; in L'esprit nouveau 1921, Heft 7). Sie charakterisiert stillschweigend das Wesen Strawinskys.

Willy Tappolet (Genf)

STRAWINSKY AM GENFERSEE

In drei schmalen schöngedruckten Heften erzählt der Waadtländer Dichter C. F. Ramuz seine Erinnerungen an den russischen Musiker, der mitten im Krieg bei ihm erschien. Strawinsky suchte zuerst im Kurort Château d'Oex dann in Clarens am Genfersee Genesung für seine Gattin. Als eifriger Besucher der Konzerte des Kurorchesters in Montreux lernt er dessen Dirigenten Ernest Ansermet kennen. Und als der Ausbruch des Krieges das Schicksal des Kurorchesters besiegelt und Ansermet zum dritten Male den Taktstock niederlegt, überläßt er seinem Freund Strawinsky die Villa „La Pervenche" über dem Bahnhof von Clarens. Zu jener Zeit bewohnte Ramuz in Treytorrens ein Landhaus mitten im Rebgelände zwischen Cully und Rivaz. Er selbst wußte nicht viel mehr von Strawinsky, als daß er Russe war. Aber Ansermet hielt den Komponisten, dessen Petruschka die Welt zum erstenmal aufhorchen ließ und dessen Frühlingsopfer vor wenigen Jahren in der Pariser Uraufführung bezischt worden war, für einen großen Musiker und hatte ihm „den rechten Platz in der Musik angewiesen, d. h. den ersten in der heutigen Produktion."

Der erste Spaziergang durch die herbstlichen Rebberge in einer Landschaft, wie sie Cézanne liebte, der erste Abend auf der Terrasse eines ländlichen Wirtshauses bei Dézaley und Brot bringt Musiker und Dichter nahe. Sie lernen sich kennen „vor den Dingen und durch die Dinge" und verstehen sich sogleich. Denn auch im Musiker ist nichts Überstiegenes, Asketisches, von den Dingen Losgelöstes, nichts Romantisches. Ramuz erkennt intuitiv, daß auch der schaffende Musiker kein Spezialist zu sein braucht sondern vielmehr ein Mensch, der „grad auf die Dinge zugeht, ein Mensch aus erster Hand, das einzige was zählt." Endlich ein Schaffender, für den das Zarathustrawort „Ich liebe die, welche nicht zu leben wissen, es sei denn als Untergehende" keine Geltung hat. Nicht ohne Befriedigung stellt Ramuz fest, daß Strawinsky durch und durch erdgebundener Materialist ist, der seinen Körper stählt und jeden Morgen dreiviertel Stunden nach dem System Müller turnt.

Einige Monate darauf, im Frühjahr 1916, zieht Strawinsky nach Morges. Im Turm einer Villa auf dem Landgut Rogivue hat er seine Werkstatt inmitten von Trommeln, Zimbeln und Pauken verschiedener Größe und einem Cymbalum eingerichtet. Unter diesen primitiven Instrumenten fühlt er sich daheim, da er gern dort verweilt, wo die Musik beginnt. Nicht ohne Entsetzen muß er feststellen, daß die Amseln – diese musikalischen Papageien – vor seinem offenen Fenster Beethovensche Motivfetzen trillern, Erinnerungen an den früheren Hausbesitzer und Beethovenschwärmer. Denn Strawinsky stellte keine geringere Anforderung an sich, als sich selber zu sein.

Es ist jene seltsame Zeit der Umwertung aller Werte, der Unruhe und Unordnung, jene Zeit nach zwei Kriegsjahren, wo Interniertenzüge ununterbrochen vorbeifahren und das Unerhörte geschieht, daß der Bürger spekuliert und Bilder kauft und Strawinsky in Morges den Renard komponiert. Mit der Übersetzung dieser Zirkuspantomime mit Gesang vom Russischen ins Französische beginnen die fünf Jahre des gemeinsamen Lebens für den Dichter und Musiker. Die langen Telephongespräche erweisen sich nun als allzukurz und ungenügend. Fast jeden Tag fährt Ramuz von Lausanne nach Morges,

um mit Strawinsky im blauen Turmzimmer zu arbeiten. Der Musiker übersetzt selbst Silbe um Silbe, Wort um Wort in ein oft unverständliches Französisch. Er spricht, singt und rhythmisiert den Text bis der Dichter eine mit den musikalischen Akzenten übereinstimmende Übertragung erarbeitet hat. Und dann schreibt der Komponist selbst den französischen Text mit roter Tinte in die Partitur. Und was für eine Partitur! Mit blauer, grüner und zweierlei schwarzer Tinte gemalt, ist sie die saubere Arbeit eines Geometers und die Schrift ist die eines Kalligraphen. Über dieser Arbeit bleibt der Kaffee stehen und wird kalt und als sie endlich aufblicken, reicht es gerade noch zum letzten Zug, der Ramuz nach Lausanne führt. Tags darauf beugen sie sich wieder über das Manuskript auf dem Tisch, der in seiner peinlichen Ordnung dem eines Chirurgen gleicht. Oder der Musiker erzählt mit suggestiver Bildkraft von seiner weiten Heimat und es schien ihnen als seien sie in Rußland. Oder er sprach von den Tataren und sie waren unter den Tataren.

Strawinsky, der Sohn eines Sängers am kaiserlich-russischen Hofe, hatte durch den Krieg seine Domänen in Galizien verloren und war gezwungen, sich einzuschränken. So zieht er mit seiner Frau, den vier Kindern und mit dem verschwenderischen Hausrat an Instrumenten in den zweiten Stock eines Hauses aus dem 18. Jahrhundert gegenüber der Kirche von Morges. Hier schreibt er die fröhlichen Lieder Pribaoutki für eine Singstimme und acht Soloinstrumente und die choreographischen Szenen der Noces villageoises mit Gesang. Beide werden von Strawinsky und Ramuz übersetzt. Die Leute von Morges verzeihen dem Musiker den rhythmisierten Lärm auf Trommeln und Pauken und nennen ihn respektvoll „den russischen Herrn“.

Michel Georges-Michel berichtet über die erste Lektüre der dreibändigen Partitur der „Dorfhochzeiten“: Strawinsky reist nach Paris, liest, spielt und singt die Szenen Diaghilew, dem Direktor des russischen Ballets und seinem Choreographen Massine vor. Es ist viereinhalb Uhr abends und die Lektüre dauert mit nur kurzen Pausen bis morgens acht Uhr. Eine halbe Stunde später kehren Diaghilew und Massine nach London zurück und Strawinsky besteigt den nächsten Zug nach der Schweiz.

Mit dem Renard von 1916–17 und den Noces villageoises von 1916–17 schließt die zweite Periode im Schaffen von Strawinsky ab, die 1910 mit Petruschka begann. „Die Geschichte vom Soldaten“ von 1918 ist nicht mehr dem russischen Volksgut verpflichtet. Sie ist das Werk eines Europäers, eines Abendländers, über dessen Enstehung uns Ramuz aufs genaueste unterrichtet. Das einzig Russische an dieser gelesenen, gespielten und getanzten Geschichte ist das der Faustsage verwandte Märchen vom abenteuerlichen Soldaten, der seine Geige – Seele – gegen ein Buch eintauscht, das „auf jede Frage Antwort weiß“. Auch ist das Original nicht mehr russisch sondern ein von Ramuz in französischer Sprache gedichtetes episches Spiel. Es will nichts anderes als eine „Gelegenheitssache“ sein. Die Zeiten waren schwer, noch immer tobte der Krieg, die Grenzen schlossen sich immer mehr und die Lage für Strawinsky wurde schwierig. War es da nicht möglich, ein Zugstück zu schreiben mit einfachsten Mitteln, mit nur wenigen Instrumenten, mit zwei oder drei Darstellern und für eine kleine Bühne? Man dachte an eine Art Jahrmarktsbühne, mit der man von Ort zu Ort ziehen könnte. Es sollte ein gutes Geschäft werden und in aller Eile wurden Text und Musik zusammengeschrieben.

Am 28. September 1918 kam die Uraufführung in Lausanne zustande, während die erste Aufführung der kongenialen deutschen Nachdichtung durch Hans Reinhart am 20. Juni 1923 im Neuen Schauspielhaus zu Frankfurt a. M. unter Hermann Scherchen stattfand. Den Soldaten spielte der Belles-Lettres-Student Gabriel Rosset, den Teufel Georges Pitoeff und die Prinzessin Ludmilla Pitoeff aus Genf, der Vorleser war der Paläonthologe Elie Gagnebin. Der Geiger kam aus Genf, Klarinette, Kontrabass und Trompete aus Zürich, der Dirigent Ansermet von den Bergen und einzig den Maler René Auberjonois fand man an Ort und Stelle. Mit dieser bunten Truppe wollte man durchs Land reisen, schon waren die Säle gemietet und die Plakate angeklebt, als die Grippe, „die schwarze Pest", ausbrach, „die in drei Tagen die kräftigsten Jünglinge tötete: und mit einem Schlage keine Musiker mehr, keine Darsteller, keine Arbeiterinnen, keine Maschinisten und endlich keine Theater mehr. Da kam der Waffenstillstand, im Lande selbst der Eisenbahnerstreik, rings um das kleine Land eine Orgie von Revolutionen, eine ungewöhnliche Entfesselung von Unordnung aller Art; — und so kam es, daß unser Komödiantenwagen nie auf seinen eigenen Rädern durchs Land rollte und daß wir ihm nie den Traktor vorspannen konnten, wie wir geträumt hatten."

Fünf Jahre — von 1915-20 — war Strawinsky Waadtländer. Mit Bauernmütze, Nagelschuhen und Hakenstock wanderte er mit dem Dichter durch die Weinberge seiner Heimat, die Dörfer am Genfersee und auf Straßen und Fußwegen an den Berglehnen des Rhonetales. Als er dieses gesegnete Land verläßt, verschweigt er das Heimweh nach der Waadtländer Erde in den Briefen an Ramuz nicht. Nirgends fühlt er sich mehr daheim, weder in Candebec-sur-Mer in der Bretagne, wo übermütige Feriengäste unter seinem Fenster nachts singen und gröhlen, lauter als nötig wäre und er sich, da er keinen Schlaf findet, mit Musikschreiben tröstet, noch in Biarritz, wohin er aus Paris floh, um ausgiebig arbeiten zu können. Und auch nicht in Paris, wo vernünftige Bürger im Opernhaus von einer komischen Oper Chabriers glauben, das „Frühlingsopfer" zu vernehmen. „In der Tat zum Lachen; jawohl, aber auf die Länge wird man doch vom Ekel gepackt und läuft Gefahr, Pessimist zu werden, wovor ich unter allen Dingen am meisten Angst habe."

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

I.

ARNOLD SCHÖNBERG: DREI SATIREN, OP. 28

1.

In Schönbergs letzter Musik zeigt sich die Tendenz einer immer stärkeren konstruktiven Festigung. Es erfolgt eine Abstoßung von der aggressiv übersteigerten Romantik, die sich am deutlichsten im Pierrot lunaire dokumentierte. Symbol einer

neuen Ordnung in diesem Zersetzungsprozeß wird das Zwölftonsystem. Aber es zeigt sich, daß diese neue Ordnung mehr intellektueller als organischer Natur ist. Sie führt Schönberg auf seine Weise auch zu einer Art von Klassizismus, der sich äußerlich in einer Beruhigung der melodischen Linie und in einer Vereinfachung des Rhythmischen geltend macht. Freilich ist dieser Klassizismus Schönbergs ein Produkt seiner eigensten persönlichen Entwicklung und ohne jede archaistische Anlehnung an die Tonsprache des 17. und 18. Jahrhunderts gewonnen, die für andere Komponisten unserer Zeit fruchtbar geworden ist.

Von hier aus ist die Sonderstellung der Drei Satiren für gemischten Chor Opus 28 vielleicht am ehesten zu verstehen. Sie sind eine polemische Auseinandersetzung mit Zeitströmungen. Ein Vorwort klärt uns darüber auf, wer sich in den Satiren „getroffen zu fühlen habe“: alle, „die ihr persönliches Heil auf einem Mittelweg suchen, die Scheintonalisten“, dann die, „die vorgeben, ‚zurück zu . .‘ streben“, drittens die Folkloristen, denen „eigene Themen nicht zu Gebote stehen.“

Die Texte der Satiren nehmen mit einer durchaus bösartigen Spottlust zu gewissen Zeitströmungen, vor allem zu der scheinbaren Rückkehr zur Tonalität und zum Klassizismus Stellung. Während die beiden ersten kleine a cappella-Sätze sind, wächst sich die dritte Satire zu einer selbständigen Kantate mit Instrumentalbegleitung aus. Man darf diese Texte nicht allzu ernst nehmen, wenn man auch von Schönbergs Standpunkt aus verstehen kann, daß er alles, was außerhalb seines geraden und abseitigen Entwicklungsweges liegt, als Gesinnungskompromiß betrachtet. Ihre billige Persiflage schließt sich an Christian Morgensterns „Galgenlieder“ an oder kommt zu Formulierungen wie dem folgenden zweiten Stück „Vielseitigkeit“:

> Ja, wer tommerlt denn da?
> Das ist ja der kleine Modernsky!
> Hät sich ein Bubizopf schneiden lassen;
> sieht ganz gut aus!
> Wie echt falsches Haar!
> Wie eine Perücke!
> Ganz (wie sich ihn der kleine Modernsky vorstellt),
> Ganz der Papa Bach!

2.

Es wäre denkbar gewesen, derartige Texte in einer grotesk zugespitzten Art sinnfällig zu machen, wie sie Schönberg für den Pierrot lunaire gefunden hatte. Oder es hätte nahe gelegen, hier eine banal aggressive Musik zu schreiben, wie dies Weill oder Eisler in jüngster Zeit gelegentlich getan haben. Schönberg ist beidem aus dem Wege gegangen. Er vermeidet merkwürdigerweise sogar, abgesehen von wenigen Ansätzen, jene charakterisierende Ironie, von der Vorwort und Texte so voll sind.

Die Musik bleibt innerhalb der Grenzen, die sich Schönberg in seinem Zwölftonsystem gesteckt hat. Ihr wichtigstes Kennzeichen ist eine Polyphonie, die zwischen bloßer Imitation und einem Doppelkanon im Krebsgang oder Spiegel alle denkbaren Zwischenstufen umspannt. Der Chorsatz ist sparsamer mit der Verwendung großer unsanglicher Intervalle und verhältnismäßig klar im rhythmischen Aufbau. Die Instru-

mente stützen und umschreiben mehr die Singstimmen, als daß sie ein selbständiges Leben führen. Wir geben als Probe für den Stil der Satiren das Fugenthema aus der Kantate: (Notenbeispiel)*)

Eine Musik, die mit solcher Konsequenz extreme polyphone Techniken zur Schau stellt, wie diese, kann nur im beschränktem Maße auf lebendige Klangwirkung Anspruch machen. Sie bleibt eine überwiegend optische und intellektuelle Angelegenheit. Es ist vielleicht kein Zufall, daß Schönberg den Chorsatz in gelehrsamen C-Schlüsseln notiert. Offenbar wollte er hier zeigen, daß man nur von der Höhe einer vollendeten kompositionstechnischen Meisterschaft aus berechtigt ist, in solchem Umfang Kritik an der Zeit zu üben. So stehen wir vor der paradoxen Erscheinung, daß der Klassizismus in einem hyperklassizistischen Stil verspottet wird, dessen objektivierte Haltung freilich nur auf Kosten jeder unmittelbaren Textbeziehung möglich wurde.

Schönbergs Satiren sind weder als einzelnes Werk noch als Entwicklungswert wesentlich. Aber wir können sie als ein Symptom nehmen. Diese im Grunde private Auseinandersetzung eines abseitig schaffenden und in seiner Entwicklung gefestigten Künstlers mit den Strömungen unserer Zeit, über deren Form man erstaunt sein könnte, ist wohl doch nicht nur von der hohen Warte eigener Sicherheit aus zu verstehen. Nicht umsonst trägt der „kleine Modernsky" eine russische Endsilbe.

Der entfernter stehende Beobachter sieht diesen Kampf unter einer größeren Perspektive. Er sieht in ihm Schönbergs Abwehr gegen eine Entwicklung, die jetzt über ihn hinwegzuschreiten droht und der er selbst die Wege gewiesen hat.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel.

II.

INSTRUMENTENGESCHICHTE ALS GEISTESGESCHICHTE

(Curt Sachs: Geist und Werden der Musikinstrumente.**)

Wer dieses neue und höchst bedeutsame Werk aufschlägt, um sich über den Kontrabaß oder das Altsaxophon zu belehren, wird nicht auf seine Rechnung kommen: er wird die beiden Instrumente nicht einmal im Index finden. Dem Hochmut des zivilisierten Europäers, der alle Dinge nur unter dem Gesichtswinkel seiner angeblichen Fortgeschrittenheit anschaut, der unter Musikinstrumenten immer nur den Klangkörper seines jeweiligen philharmonischen Orchesters begreift, solchem weit verbreiteten und bisher noch unerschütterten Hochmut wird hier von Sachs ein empfindlicher Stoß versetzt. Daß von unserem Orchester und den Instrumenten, die es bilden, nicht die Rede ist, erklärt der Verfasser einfach damit, er habe seine Geschichtsschreibung mit Bedacht dort abgebrochen, „wo das Musikinstrument aus der Weite allverbundener Glaubens- und Lebensbeziehungen in die Enge reinkünstlerischer Zwecke schrumpft". Die Enge der reinen Kunst? Gibt es Weiteres als die Kunst? Es gibt Weiteres!

Und darin darf — neben der ungeheuren Fülle wissenschaftlichen Materiales — die eminente Bedeutung des vorliegenden Buches (wie des Lebenswerkes von Curt Sachs

*) Siehe Notenbeilage.

**) Verlag von Dietrich Reimer in Berlin.

überhaupt) gesucht werden, daß der Autor zur Evidenz gebracht hat, wie tief das musikalische Instrument im Kulturgeschehen der Völker verhaftet ist, wie flach und materialistisch gedacht es also ist, die Instrumentengeschichte als eine Kontinuität der technischen Verbesserungen vom kleinen Clavichord bis hin zum großen Hammerklavier anzusehn. Der grobe Materialismus einer erst jüngst begrabenen Geschichtsauffassung begutachtete tatsächlich die Entwicklung der Instrumente nach dem technischen Befund: was praktisch und unseren augenblicklichen Zwecken dienlicher war, galt für das Wertvollere. Mit einer derartigen Methode, die allenfalls für die letzten europäischen Jahrhunderte angängig war, wurde die Gesamtheit der Geschichte in Angriff genommen. Daß die hieraus resultierenden Schlüsse falsch sein müssen, liegt auf der Hand; mehr noch, auf die vorhistorischen Epochen war sie gar nicht anwendbar.

Sachs hat, wie jeder Musiker weiß oder doch wissen sollte, schon in früheren Arbeiten die Basis einer geistig fundierten und universal gerichteten Instrumentenkunde gelegt. War er im „Real-Lexikon" (1913) nach den Gewohnheiten lexikalischer Disposition verfahren (jedoch bereits mit Einbeziehung weitester kultureller Ausblicke), so hatte das „Handbuch" (1920), auf Grund einer mit Hornbostel gemeinsam geschaffenen Systematik, das Instrumentarium des Mittelalters und der Neuzeit dargestellt. Das neue Buch nun ist Ergänzung und Ausbau der beiden voraufgeschickten. Geist und Werden der Musikgeschichte wird erforscht vom Urbeginn an bis zu jenem Punkt etwa, wo das Handbuch angesetzt hatte.

Aus der Intention ergibt sich die Methode zwanglos. Wer einmal die kultische und sogar urkultische Rolle aller frühen Musik erkannt hat, wird an der Möglichkeit, ihr mit musikalischem Rüstzeug beizukommen, verzweifeln. An die Stelle der Musikwissenschaft tritt zunächst die Ethnologie. Sie allein vermag das Wesen der Instrumente abzuleiten aus dem Charakter von Völkern, für die der Klang magische Bedeutung und somit Lebensnotwendigkeit hat. Das ist der Kern: Musik ist – Europa einmal beiseite gelassen – kein Gegenstand ästhetischer Vergnügung, sondern zweckbestimmter Bestandteil der Kultur. Sie als solche zu erkennen, erfordert ein fast unerringbares Wissen um völkerkundliche, philologische, psychologische, soziologische Dinge. In welch bewundernswertem Maße Curt Sachs die Vereinigung der in sich wieder vielspältigen Disziplinen geleistet hat, möge der Leser selbt nachprüfen.

Wie war die Unmenge des Stoffes zu ordnen, wie waren ordnende Kategorien aufzustellen, die Klarheit schufen, ohne willkürlich zu sein? Der Verfasser äußerte sich hierüber in der Einleitung. Voraussetzung ist die Anerkennung eines einheitlichen Weltbildes für den Naturmenschen. Während wir die Gegebenheiten unseres Daseins „zerschlagen", die Dinge isoliert sehen und allenfalls im Sinne des Symboles eins für das andere setzen, ist ihm die Identität alles Seienden eine Grundtatsache. Eine Flöte (beispielshalber) hat Grifflöcher nicht nur und zunächst nicht deshalb, weil sie verschiedene Tonstufen realisieren soll, sondern mit der Zahl ihrer Bohrlöcher ist sie einer geheiligten Zahl verbunden, mit ihrer Form aber entspricht sie dem männlichen Glied, nimmt somit „in dem weiten Vorstellungskreise, in dessen Mittelpunkt der Befruchtungsvorgang steht, einen bevorrechteten Platz ein". Dies nur ein bescheidener Hinweis auf die tausendfältigen Bezogenheiten des Instrumentes. Sie darzulegen, das „Chaos zum Zug zu ordnen", ist der Inhalt des Buches. Aber die Untersuchung nach ergologischen

Merkmalen ist nicht der Weg, dahin zu gelangen; zumal die Plausibilitätstheorie, deren sie sich häufig genug bedienen muß, von Sachs rundweg abgelehnt wird. Es soll aber doch das wirre Nebeneinander der Erscheinungen in ein geschichtliches System, das heißt in eine belegbare Sukzession gebracht werden, wobei die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen (mit einem Ausdruck Pinders zu reden) nicht außer Acht zu lassen ist. Die Aufgabe führt, wie Sachs erläutert, unweigerlich zur Kulturkreislehre als der einzigen heutigen Möglichkeit, die Ethnologie geschichtlich zu unterbauen. Sie besagt, daß Güter – materielle wie ideelle – die stets und an verschiedenen Orten in Gesellschaftung miteinander anzutreffen sind, zu einer einheitlichen Kultur gehören. Die Nachprüfung dieser Zusammenhänge mit der Absicht, sich ablösende Kulturschichten so zu erkennen, wird gestützt von der geographischen Methode, die, auf der Annahme fußend, daß alle Güter von einigen wenigen Zentralpunkten sich radial ausbreiten, in den Grundsatz mündet: das Alter eines Kulturgutes steht in direkter Proportion zu seiner Entfernung vom Zentrum, aus dem es stammt.

So gelangt Sachs zu einer Vielzahl wohl unterscheidbarer kultureller Schichten, die wieder unter die größere Zeitteilung – Steinzeit – Metallzeit – Mittelalter gruppiert werden. In den beiden letzten Kapiteln (Das erste nachchristliche Jahrtausend im Westen – und – Das zweite Jahrtausend n. Chr.) wird das häufige Übergreifen außereuropäischer Kulturen auf Europa deutlich und so der Anschluß an die Daten des Handbuches wieder erreicht. Was aber zwischen dem Urbeginn, der durch bloßen Körperschlag ohne Organprojektion repräsentiert wird, und jenem Endpunkt liegt, das enthält eine so gedrängte Fülle von Tatsachen, Erkenntnissen, Folgerungen und Ausblicken, daß man dieses Werk getrost als eine Erweiterung unseres Weltbildes bezeichnen darf. Freigiebig beigesteuerte Abbildungen lassen auch das Auge zu seinem Recht kommen.

Die verschiedensten geisteswissenschaftlichen Disziplinen werden sich mit Geist und Werden der Musikinstrumente auseinanderzusetzen haben; neben den schon genannten schließlich auch die Psycho-Analyse, die ja seit Freuds „Toten und Tuba" längst auch der Völkerpsychologie sich zugewandt hat. Das Buch nach seiner ethnologischen und soziologischen Bedeutung zu werten, fehlt hier der Raum und dem Referenten die Kapazität. Eine heftige Diskussion, die es möglicherweise entfesseln wird, muß für einen Mann von der geistigen Lebendigkeit eines Curt Sachs der schönste Lohn jahrelanger Bemühungen sein. Der Musiker aber sollte auch an diesem Beispiel erkennen, daß Musik nicht immer ein isoliertes, lebensfremdes Phänomen gewesen ist.

Und, wenn es erlaubt ist, angesichts einer solchen Leistung noch einen Wunsch zu äußern, so soll die Hoffnung ausgesprochen werden, der Verfasser möge nun seine auf dem Gebiet der Instrumentenkunde gesammelten Erfahrungen auch der allgemeinen Musikgeschichte zugute kommen lassen.

Hanns Gutman (Berlin)

RUNDFUNK – FILM

Ernst Latzko (Leipzig)

RUNDFUNK-UMSCHAU

Rundfunkmusik Nr. 3 – März-Programm

Die Serie der Rundfunkmusiken wurde im März mit einem von Paul Graener dem Mitteldeutschen Sender gewidmeten und von diesem uraufgeführten Werk fortgesetzt. Der etwas umständliche Titel „Vorspiel, Intermezzo und Arie nach Versen von Max Dauthendey für Sopran-Solo, Solo-Gambe und Kammerorchester op. 84" ist beinahe länger als die Komposition selbst. Zum ersten Mal also kein rein instrumentales Werk, die Singstimme wird in die Bestrebungen nach einem „arteigenen" Rundfunkstil einbezogen. Wer übrigens Graener von seinem bisherigen Schaffen her kennt, mußte im Vorhinein wissen, daß von ihm keine spezielle Rundfunkmusik zu erwarten war. Seine romantische, zur Sentimentalität hinneigende, durchaus subjektive Einstellung steht dieser objektiven, neutralen Kunst entgegen. Umso erfreulicher das Ergebnis, das trotz Festhaltens an diesen Idealen ein Werk zeitigt, von dem man zwar nicht den Eindruck hat, daß es nur für den Rundfunk geschrieben ist, das aber auch im Rundfunk gut klingt Die für Graener charakteristische zarte und durchsichtige Art zu instrumentieren wirkt sich hier besonders in der kammermusikalischen Besetzung äußerst vorteilhaft aus. Nur im letzten Satz stören einige zu dicke Stellen, in der Singstimme einige hohe Töne. Auch die Knappheit der drei Teile und die Abwechslung, die sich hier aus der Unterbrechung der vokalen Ecksätze durch das rein instrumentale Intermezzo ergibt, wirken durchaus rundfunkgemäß. In allgemein musikalischer Hinsicht erscheint das Stück sympathisch, ohne daß ihm eine prinzipielle, überragende Bedeutung zukäme. Probleme werden hier nicht angeschnitten, aber Graeners weitgezogene, schwärmerische Melodiebögen, die von Polyphonie kaum belastet werden (mit Ausnahme einer im Intermezzo bedeutsam hervortretenden Imitation ist das Werk wesentlich homophon gehalten), der idyllisch-sentimentale Grundcharakter und das Streben nach Wohlklang vereinigen sich zu einer bemerkenswerten Gesamtwirkung.

Das Bedenken allerdings, ob die ursprünglich diesen Aufträgen zugrundeliegende Idee in der Ausführung nicht eine starke Verwässerung erfahren hat, ob das mäcenatische repräsentative Moment gegenüber dem künstlerischen nicht allzusehr in den Vordergrund rückt, läßt sich nicht unterdrücken. In dieser Hinsicht wirkte eine zufällig am folgenden Tag auch vom Leipziger Sender veranstaltete Uraufführung besonders lehrreich. Es handelte sich um die Musik zu einer Gruppe der von Clemens Brentano herausgegebenen Visionen der Katharina Emmerich, die hier zu einer Passionserzählung „Jesu Leiden und Tod" zusammengefaßt erscheinen. Diese Musik stammt von Hermann Ambrosius, der dabei seine in fünf Jahren gesammelten Erfahrungen als Abhörkapellmeister verwertet hat. Hier erreicht eine lineare Stimmführung, die vor Härten nicht zurückschreckt, der Verzicht auf Wohlklang an sich, der am prägnantesten in der schneidend-herben Harmonisierung des Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden" und in dem die Geiße-

lung Christi schildernde Duett hervortritt, nicht nur eine dem erhabenen dichterischen Vorwurf angemessene musikalische Stimmung sondern auch ein überzeugendes Rundfunkklangbild, ein Klangbild, das in der Übertragung besser wirkt als im Senderaum. Die Gegenüberstellung der Resultate dieser beiden Uraufführungen verleiten zu der Überlegung, ob die Sendegesellschaften nicht besser täten, bei ihren Aufträgen weniger die prominenten als die mit den Bedingtheiten des Rundfunks vertrauten Komponisten zu berücksichtigen.

Der März brachte auch sonst noch einige bisher ungehörte Werke. In Berlin wurden Kinderstücke op. 49 von Ernst Toch aus der Taufe gehoben, zusammen mit der Sonate op. 47 und den Tanz- und Spielstücken op. 41 des gleichen Komponisten. Die Deutsche Welle brachte erstmalig zwei Triosonaten für 2 Violinen und Klavier von Waldemar von Baußnern und in Daventry wurden James Chings Ode an den Tod und Stanley Wilsons Skye-Sinfonie uraufgeführt. Toch war daneben noch mit seinem Divertimento für Violine und Cello in München vertreten. Seltenere Erscheinungen im Rundfunk sind Busoni, dessen Turandot-Suite in Königsberg gespielt wurde, Egon Kornauth, der mit seiner Kammermusik op. 31 n Leipzig herauskam und Erwin Lendvai, dessen Quintett op. 23 für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn in Bratislava zur Aufführung gelangte. Ravel war mit der Suite „Ma mere l'oye“ in Madrid, mit der Introduktion für Klavier, Streichquartett, Flöte und Klarinette in Genua vertreten, Casella mit seiner „Scarlattiana“ in Köln, Strawinsky mit dem „Feuervogel“ in Daventry. Dieser Sender, der auf dem Gebiet der Neuen Musik eine starke Aktivität entfaltet, brachte auch einen ganzen Bartok-Abend. Bartok erschien außerdem in der „Musik der Gegenwart“ des Berliner Senders mit vier altungarischen Volksliedern für vierstimmigen Männerchor zusammen mit zwei frohen geistlichen Liedern von Petyrek und der Motette für Altsolo und sechsstimmigen gemischten Chor von Kaminski. Von ihm war auch noch das Magnifikat in Königsberg, die Choralsonate für Orgel in Frankfurt zu hören. Hindemiths Kleine Kammermusik für fünf Bläser op. 24 Nr. 2 wurde vom Berliner Sender aus der Hochschule für Musik übertragen und vom Londoner Sender aufgeführt. Honeggers „Pacific 231“, eines der im Rundfunk meistgespielten neuen Werke, wurde diesmal in Köln gesendet.

Dem Osterfest waren einige wertvolle Seltenheiten zu danken. In Breslau konnte man Heinrich Schütz' „Historie des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilands Jesu Christi nach dem Evangelium St. Matthäi“ hören, der Ambrosiusschen Passionsmusik wurde schon gedacht, Leipzig brachte außerdem eine Aufführung des selten gehörten Oster-Oratoriums von J. S. Bach und Haydns „Sieben Worte“ wurden in Hamburg, Wien und Laibach gesendet.

Der Zyklus des Münchener Senders „Musikalische Stilepochen und Stilkrisen“ wurde mit dem Zeitalter Bachs und Händels fortgesetzt, die „Protestantische Kirchenmusik“ in Leipzig brachte an zwei Abenden Kantaten des 16. und 17. Jahrhunderts (Buxtehude, Tunder, Weckmann) und die Meister des Orgelspiels (Sweelink, Buxtehude, Pachelbel, Joh. Gottfried Walther, Georg Böhm, J. S. Bach). Der Kölner Sender widmet sich in einer großangelegten zyklischen Veranstaltung dem deutschen Volkslied und behandelte am 12. Abend die Passion im Volkslied.

Erwähnt sei eine Aufführung von Bachs „Musikalischem Opfer", die durch den Frankfurter Sender übertragen wurde. Mit Recht erscheint dieses Werk jetzt häufiger im Rundfunk und alle Sender, die es noch nicht gebracht haben, seien angelegentlichst darauf verwiesen.

Bemerkenswert auf dem Gebiet der Oper war die Aufführung von Dohnanyis neuem Werk „Der Tenor" in Budapest, von Gals „Heiliger Ente" und Mozarts „Zaide" in Wien und von Dvoraks „Bauer ein Schelm" in Brünn. Verdis „Don Carlos" erschien in Hamburg, aus dem Opernhaus in Hannover übertragen, sein „Falstaff" in Rom.

An einem guten Beispiel zeigte Köln, welche fruchtbare Keime die Einrichtung des musikalischen Schulfunk in sich birgt. Formen der neueren Musik (Impressionismus, lineare Polyphonie) wurden von der Oberstufe höherer Lehranstalten durch Klavierstücke von Debussy und Bartok und Teile aus dem Schulwerk op. 44, 3 für zwei Geigen, Bratsche und Violoncell von Hindemith praktisch verdeutlicht. Es ist außerordentlich zu bedauern, daß von diesen pädagogischen Möglichkeiten des Rundfunks nicht allgemeiner Gebrauch gemacht wird.

Ernst Schoen (Frankfurt a. M.)

EINE ERWIDERUNG: ZWEITE RUNDFUNKMUSIK

Den am Rundfunk interessierten Musikern ist es vielleicht nicht unbekannt, daß unter den deutschen Sendegesellschaften die Frankfurter den Ruf erstrebt und erworben hat, einen Hauptteil ihrer Arbeit der Verbreitung musikalischer Werke und besonders solcher der Gegenwart zu widmen. In Heft 3 dieser Zeitschrift vom März 1929 macht Herr Dr. Latzko eine Feststellung, die sich mit dieser Arbeit beschäftigt. Es darf kurz erläutert werden, warum wir seine Worte, die scheinbar als Vorwurf gemeint sind, dankbar als Anerkennung quittieren.

Herr Dr. Latzko konstruiert einen Widerspruch zwischen den Einleitungsworten von Dir. Dr. Hans Flesch zur ersten Sendung eines Rundfunkauftrags an Komponisten (Schreker in Breslau), mit denen das instrumental- und formtechnische Interesse der Komponisten begrüßt und erbeten wurde, und einer vom Verfasser dieser Entgegnung stammenden Äußerung der Frankfurter Sendezeitschrift zu Tochs Uraufführung in Frankfurt, welche die wirtschaftliche Leistung dieser Auftragserteilungen an die Musik noch höher bewertet wissen wollte als die musiktechnische. Das Nebeneinanderbestehen dieser Anschauungen will Herr Dr. Latzko als unerträgliche Unsicherheit der Auftraggeber des Rundfunks über Zweck und Ziel ihrer Aufträge an die Komponisten gedeutet wissen. Wenn er schließlich meint, daß solche Unsicherheit den Gegnern des Rundfunks Vorschub leiste, so erhellt nicht völlig, ob er sich selbst zu diesen Gegnern rechnet oder nur – dann vielleicht etwas zu öffentlich – die Programmleiter des Rundfunks vor Unvorsichtigkeiten warnen möchte.

Zur Sache sei bemerkt, daß der von Herrn Dr. Latzko erspähte Gegensatz in Wirklichkeit nicht besteht. In den von ihm nicht zitierten Begrüßungsworten zum ersten

Kompositionsauftrag ist auch der Wunsch nach Wirtschaftshilfe ausgesprochen worden. Ebenso läßt sein Zitat aus der Programmzeitschrift die musiktechnischen Erwägungen unerwähnt, die dort auch zu finden sind. Tatsache ist, daß dem Initiator der Kompositionsaufträge beide Erwägungen gültig erscheinen, wenn nur überhaupt die Komponisten an der Rundfunkarbeit teilnehmen. Wir begrüßen es, wie gesagt, wenn ihre Gemeinsamkeit in der kritischen Öffentlichkeit wenn auch nicht anerkannt, so doch jedenfalls erkannt wird. Tatsache ist ferner, daß die Fragen eines besonderen für Rundfunkübertragung intendierten Instrumental- und Formstils von maßgebender Komponisten- wie Rundfunkseite als Probleme im zartesten Werdezustand erkannt werden, während die Möglichkeiten musikalischen Mäzenatentums im Rundfunk von vornherein und bedingungslos von beiden Seiten begrüßt werden können. Und Tatsache ist schließlich, daß die Bescheidenheit in der Bewertung der eignen Leistung, welche der Rundfunk mit einer solchen Haltung üben möchte, doch gerade in den kritischen Spalten einer einzig der musikalischen Sache dienenden Zeitschrift sicher Verständnis erwarten darf.

E. Th. Krojanker (Berlin)

DER TONFILM

Wenn diese Zeitschrift dem Tonfilm einen verhältnismäßig großen Raum widmet, so ist diese Gewichtsverschiebung gegenüber der sonstigen Behandlung von Grenzgebieten der Musik symptomatisch. Für den Tonfilm, für die Zeitschrift und für ihre Beziehung zueinander.

Der Tonfilm hat zweierlei Gestalt: 1. Der tönende Film, 2. der gefilmte Ton. Beide Ausdrucksformen haben gemeinsam nichts als die technische Basis. Die erste ist uns bekannt. Die zweite beginnen wir zu erkennen.

Der tönende Film a) künstlerisch: Die Technik versetzt uns in die Lage, den stummen Film um das akustische Moment zu bereichern. Es erweist sich, daß diese Bereicherung keine künstlerische sein kann. Warum nicht? Film ist Kunst des Auges. Bedingt durch die technische Unfähigkeit, dem Ohr das gleiche zu bieten wie dem Auge, hat der Film eine nach visuellen Gesetzen sich vollziehende Entwicklung genommen, in der die sekundäre Wichtigkeit des akustischen Moments begründet ist. Im Verlaufe von fast drei Jahrzehnten hat man uns Sehen gelehrt, dem Ohr künstlich sein Bewußtsein entzogen, es nur soviel beschäftigt wie zur Equilibration der Sinne nötig war. Heute – im Augenblick der Stagnation des Films – haben wir technisch die Möglichkeit, das amputierte auditive Bewußtsein wieder einzuschalten, neben dem Gesichts- den Gehörsinn in Anspruch zu nehmen.

Hier ist der Weg zu einer neuen Kunst.

Nicht aber kann der auf dem Fehlen des akustischen Moments basierende Film, die Kunst der stummen Sprache, durch Hinzutreten dieses Moments fortentwickelt werden. Auf dem Fundament des stummen Films den Tonfilm aufzubauen, hieße eine Entwicklung in die Vertikale, die nur auf spekulativem Wege erdenkbar ist.

Wie sähe sie aus?

Der Text, auf der Leinwand eine informatorische Belanglosigkeit, tritt gesprochen in das kritische Bewußtsein des Hörers, verlangt nach Sinn. Also wird die Handlung sinnvoll, die Sprache Kunstwerk, der Film literarisch – der tönende Film zum photographierten Theater, zur photographierten Oper. Also ein künstlerisch wertloses Produkt. Um ihm Daseinsberechtigung zu geben, muß die im Rahmen des Bühnenmöglichen befangene Vorstellungskraft des Autors sich künstlich übersteigern, um an den Grenzen jeder Kunst anknüpfend, Situationen zu schaffen, die allein für das Produkt von Kunst und Technik Gültigkeit haben. Das Maß des Tonfilms ist die Summe. Diese Summe der Gipfelleistungen aller Künste zu erfassen, bedarf es einer ungeheuren Anspannung unserer Sinne. Nicht nur also, daß wir des Films als unseres einzigen Unterhaltungsmittels ohne Aufwand an Zeit, Kosten und geistige Anstrengung verlustig gehen – er wird zur anspruchvollsten aller Kunstgattungen überhaupt, den Rahmen jeder Beurteilung sprengend – ein monströses Phänomen wie der Recke Swiatogor, den die Erde nicht fassen konnte.

b) Kulturell:

Die Synchronisation von Bild und Ton bedeutet Umgestaltung unseres gesamten Geisteslebens. Die Konsequenzen, zu denen uns die Entwicklung des Tonfilms im Verein mit dem Bildfunk – was ja lediglich eine Frage der Zeit ist. – führen wird, sind unabsehbar. Das gesamte Gebiet der Pädagogik vom Schulunterricht bis zur Universität, insbesondere die Musikpädagogik, können wir heute schon als in kürzester Zeit so entscheidend beeinflußt erkennen, daß gesetzgeberische Auswirkungen zwangsläufig scheinen. Jedenfalls wird in Aufnahme- und Prüfungsbedingungen dem durch den Tonfilm erreichbaren hohen Grad der Vorbildung in weitestem Maße Rechnung getragen werden müssen.

In welchem Ausmaße sich Politik und Kirche des Tonfilms bedienen, was er überhaupt als Werbe- und Propagandamittel bedeuten wird, ist heute noch nicht erkennbar. Es ist vorstellbar, daß Archive von Reden berühmter Politiker und Geistlichen, von Empfängen, Feiern, Versammlungen, aktuellen Ereignissen angelegt werden, die einen überall sichtbaren Spiegel der Zeit bilden, wie er noch nie dagewesen ist.

In Deutschland sind diese ungeheuren Möglichkeiten sehr schnell erkannt worden. Die „Degeto“ (Deutsche Gesellschaft für Ton und Bild) ist eine Vereinigung unter dem Protektorat der führenden Wissenschaftler und Künstler Deutschlands, deren Sinn und Aufgabe lediglich in der Benutzung des Tonfilms für kulturelle Zwecke besteht.

Dies ist die Situation des „tönenden Films“ in Deutschland. Und da der Begriff „gefilmter Ton“ für Deutschland inhaltlos ist, sei, um einen Gesamtüberblick zu ermöglichen, die amerikanische Situation des Tonfilms hier geschildert.

Man unterscheidet 3 Gruppen: Musikfilm, Geräuschfilm, Sprechfilm.

Favorit ist heute das mixtum compositum aus allen drei Kategorien. Der Naivität des Durchschnitts-Magazin-Yankee entsprechend, werden in die übliche Filmhandlung mit der dazugehörigen synchron aufgenommenen Begleitmusik Dialoge und Geräusche hineinprojiziert. Die Leinwand tönt, das Publikum ist zufrieden. Künstlerische Probleme gibt es nicht; dem Publikum sind sie wesensfremd, und die Produktion kann sie sich infolge allzustarken Engagements nicht leisten. Die kausalen Zusammenhänge zwischen der Massenproduktion von Tonfilmen (nur ca. 35% der Produktion des kommenden Jahres

wird aus stummen Filmen bestehen) und der Zufriedenheit des Publikums werden wohl niemals zu ergründen sein. Ob das Publikum so kategorisch „talkies“ verlangt, weil Wallstreet es diktiert hat, oder ob z. B. die Investierung von 33 Millionen Dollar in Tonfilmen von Warner Bros. erst die Folge dieser Nachfrage war, dürfte ewig rhetorische Frage bleiben. Tatsache ist, daß der tönende Spielfilm den stummen fast verdrängt hat, daß Fox' tönende Wochenschau 4 mal wöchentlich erscheint, daß Warner Bros. ihr sechstes Tonfilm-Atelier errichtet haben, daß die Sensation der Darbietung von Tonfilmen im Fernzug durch diejenige der Vorstellungen im Flugzeug überholt ist.

In Fragen der Kunst eine Parallele von Amerika zu Europa zu ziehen ist unmöglich. Ebensowenig wie es eine amerikanische Oper gibt, wird es einen künstlerischen Tonfilm geben. Er ist eine europäische Angelegenheit. Der „gefilmte Ton“ ist die neue Kunst. Sie kommt aus der Melodie unserer Zeit: Motor, Rhythmus, Dynamik. Das akustische Moment ist das primäre; die Gebärdensprache Illustration. Im Filmischen befangen, ist uns den Weg zu finden schwierig. Ein Kaspar Hauser der Kunst würde ihn finden. Es ist der Weg zum Herzen unserer Zeit.

MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

ZEITSCHAU

Bruno Walter scheidet aus dem Verband der Berliner Städtischen Oper mit Ablauf seines Vertrages aus. Es ist das Ende eines ewigen Hin und Her, das die Öffentlichkeit ein paar Wochen lang in Spannung hielt und den Zeitungen reichlichen Anlaß zu fetten Überschriften und spaltenlangen Betrachtungen gab.

Nach Abschluß des Kampfes ist es überflüssig, seine einzelnen Phasen noch einmal hervorzuzerren. Er begann als prinzipielle Angelegenheit und endete als Kapellmeisterfrage. An dieser Stelle interessiert nur das Prinzipielle, um das es hier ging. Es bleibt Bruno Walters Verdienst, aus Idealismus und Verantwortungsgefühl heraus, das Problem des Operntheaters in unserer Zeit einmal aufgerollt zu haben. Walter erstrebte eine engere Verbindung, vielleicht sogar eine Zusammenlegung der Städtischen und der Lindenoper als den beiden repräsentativen Bühnen der Reichshauptstadt. Er sah ganz richtig, daß diese Theater in ihrer jetzigen Verfassung wohl an einige Premierenabenden, aber niemals im Durchschnitt ihrer Vorstellungen ihren Verpflichtungen genügen. Als Grundübel gab er den Mangel an bedeutenden Sängern an. Man weiß, daß die besten Kräfte dieser Institute gerade in den wichtigsten Monaten nicht verfügbar sind. Zum einen Teil halten sie sich in Amerika auf, zum andern sind sie durch Gastspielverträge an mehrere Bühnen zugleich verpflichtet. Walter hat im Fall des „Tannhäuser“ und des „Othello“, die er beide in dieser Saison neu herausbrachte, diese Kalamität praktisch erlebt. Die Erfolge beider Neuinszenierungen konnten sich nicht auswirken, da sich die erste Besetzung bereits nach wenigen Wiederholungen in alle Welt verlor. Die Folge der Gastspielverträge aller „Prominenten“ ist eine planlose Wirt-

schaft mit mehr oder minder genügenden und auf alle Fälle nicht ensemblegerechten Sängern, die besonders bei der Staatsoper einriß. Das Publikum aber geht erfahrungsgemäß der Darsteller wegen in eine Aufführung. Bruno Walter hoffte diesem Zustand durch Schaffung eines großen Ensembles für die beiden Opern zu begegnen. Man wird finanziell leistungsfähiger sein, die großen Sänger werden in zwei Häusern mehr beschäftigt werden können. Man kann Amerika Konkurrenz machen. Die Oper ist saniert.

Naturgemäß ging Walter, als er diese Gedanken fixierte und begründete, von seinen eigenen Ansichten aus, die er für bindend hielt. Niemand wird ihm daraus einen Vorwurf machen. Schließlich war es sein gutes Recht, für sich als dem Urheber der Sanierungspläne weitestgehende Vollmachten zu fordern. Aber es war auch das gute Recht des Ministeriums und der städtischen Körperschaften sich diesem egozentrischen Willen entgegenzustellen.

Für die Sanierung der repräsentativen Oper sind die Walterschen Pläne von größter Bedeutung. Der heutige Zustand ist unhaltbar, weil kompromittierend. Jeder weiß das. Aber ist Walters Idee überhaupt durchführbar? Und ist diese ganze Praktik nicht eine Operation an einem ohnehin sterbenden Organismus? Der „Star" kann auf Amerika garnicht verzichten. Einmal wird die amerikanische Konkurrenz jedes europäische Angebot überbieten, und dann spielt eben der Star in der Metropolitan eine ganz andere Rolle als bei uns. Dort ist er Sensation für ein gesellschaftliches Publikum, dort hat er eine ungeheure Resonnanz. In unserem auf Stammsitze gegründeten Opernbetrieb hat er weit weniger Gelegenheit, als Einzelerscheinung hervorzutreten und bewundert zu werden. Auch bleibt es mehr als zweifelhaft, ob er sich je auf eine so starke Beschäftigung einließe, wie sie unser Repertoiretheater verlangen muß.

Ein Konkurrenzunternehmen gegen die Metropolitan – hätte das in der gegenwärtigen deutschen Situation einen Sinn? Das repräsentative Operntheater konserviert einen Typus, der von Jahr zu Jahr zeitfremder wird. Es hat gewiß Existenzberechtigung, weil sich auch heute noch große Teile jener Gesellschaft dafür interessieren, aus deren musikalischen Bildungsansprüchen es entstand. Die wesentliche zeitgenössische Produktion gehört jedoch schon nicht mehr in dieses Operntheater, und neue repräsentative Werke waren durchweg Versager. Die sich langsam bildende neue Gesellschaft wird es nicht mehr anerkennen. Die Erneuerung der Oper setzt überall an. Alte Werke werden neu gesehen, Werte, die ewig schienen, verlieren ihre Geltung. Alles ist in Fluß gekommen. In diesem Augenblick wäre es kaum zu verantworten, wenn man die repräsentative Oper über ihren heutigen Geltungswert hinaus befestigen wollte.

Schneller als zu erwarten war – namentlich bei der heftigen Gegnerschaft in der Öffentlichkeit – hat sich ein unter modernen Gesichtspunkten arbeitendes Institut wie die Krolloper durchgesetzt. Während die beiden anderen Opern zusammen etwa mit fünfeinhalb Millionen subventioniert werden, kommt die Krolloper mit etwas mehr als einer Million aus. Sie ist auf dem Wege, ein Volkstheater zu werden. So wichtig die künstlerische Leistungssteigerung der repräsentativen Oper ist – eine selbstverständliche Forderung, an deren Berechtigung niemand zweifelt – noch wichtiger ist in dieser Zeit die zielbewußte Förderung einer Opernbühne, welche die Beziehung zum Leben wieder zu finden sucht.

Es ist durchaus denkbar, daß man auch nach Walters Ausscheiden in irgendeiner Form auf seine Ideen zurückgreift. Man wird ernstlich die Frage zu überprüfen haben: kann Berlin zwei repräsentative Opern tragen? Oder wird man die eine Unter den Linden nun wirklich zu einer repräsentativen Bühne aufbauen, während die andere, ihrer stärksten künstlerischen Persönlichkeit beraubt, sich damit begnügt, die geringen Ansprüche eines kleinbürgerlichen Publikums zu befriedigen? Man erwartet, daß der Generalintendant Tietjen nun durchgreift, und man wird aufmerksam alle Vorgänge verfolgen. Aber es wäre falsch und schädlich, jetzt mit apodiktischen Forderungen zu kommen. Dazu ist die Lage viel zu schwierig und unübersichtlich.

Hanns Gutman (Berlin)

AUSLÄNDISCHE ZEITSCHRIFTEN

Aufzählungen sind zwecklos. Bedarf man ihrer dennoch, so findet man das Wissenswerte in einigen deutschen und vielen fremdländischen Fachblättern registriert. Wir wollen in dieser hiermit erstmalig versuchten Rubrik nicht eine Liste dessen geben, was im Ausland über Musik gedruckt wird. Vollständigkeit liegt uns fern. Nicht einmal die absolute Bedeutung eines Artikels oder seines Schreibers wird uns veranlassen, ihn zu erwähnen. Wir möchten vielmehr von all den Äußerungen reden, in welchen ein Kontakt zwischen Musik und Leben oder wenigstens die Bemühung, ihn herzustellen, fühlbar wird. Eine Abhandlung über Philippe de Vitry, so aufschlußreich sie sein mag, scheint uns im Rahmen einer Revue unzweckmäßig. Man soll sie auf die Seiten eines wissenschaftlichen Blattes verweisen. Diese erscheinen bewußt unter Ausschluß der Öffentlichkeit: dort ist jede noch so einseitige, noch so spezialistische Problemstellung erlaubt. Aber damit ist auch der wundeste Punkt des gesamten deutschen Zeitschriftenwesens schon berührt: die meisten erscheinen mehr oder weniger unter dem Ausschluß der Öffentlichkeit. Das kann, zugegeben, ihren geistigen Wert vertiefen, mindert aber ihre Wirksamkeit; und auf die kommt es an. Musikzeitschriften sind keine Traktate für Geheimzirkel. Sondern sie sollen vermittelnd zwischen den Hörern und der Kunst stehen. Sie sollen sich an den Nichtmusiker wenden, der dennoch an den Schicksalen der Musik innerlich beteiligt ist. Heute ist es vielfach so, daß die Schreiber fast die einzigen Leser sind: der Fachmann A. liest den Fachmann B. – und umgekehrt; bestenfalls. Die Aussichtslosigkeit eines solchen Zustandes muß jedem Denkfähigen einleuchten. Und die Absicht, hierin, das heißt in der Abänderung dieser Mißverhältnisse, von unseren Nachbarn zu lernen, ist gerechtfertigt genug.

Zumal in Frankreich, dem klassischen Land der Zeitschrift, ist die Publizität des geschriebenen Wortes immer eine lebendigere gewesen. Auch ist dort eine empfindliche Entfremdung der Künste untereinander nie möglich gewesen. Sprechen wir es bei dieser Gelegenheit einmal aus: in Deutschland ist diese Entfremdung vollkommen. Der Musiker (die berühmte Ausnahme von der Regel vorausgesetzt) sitzt in seiner Isolierzelle; von anderen Künsten, von der geistigen Bewegtheit seiner Zeit weiß er nichts, und sie nichts von ihm. Immer wieder kann man die gleiche Erfahrung machen: man führt einen künstlerisch interessierten, musikalisch aber indifferenten Menschen etwa in die Oper.

Er wird gähnen, herzlich lachen über das, was man ihm da im Jahre 1929 anzubieten wagt, und dann wieder für einige Zeit genug haben. Die Musik steht allein und sie ist womöglich noch stolz darauf. Ist das öffentliche Interesse an Kunst an sich schon gering, für Musik ist es minimal. Nirgend anders ist das tägliche Erscheinen einer Zeitung, die sich fast ausschließlich mit der Kunst abgibt (Cömoedia), vorstellbar als in Paris. Dort trifft man auch (in einer Musikzeitschrift) auf eine Studie über die Musik im Werk von Marcel Proust, dieses dem deutschen Musiker kaum dem Namen nach bekannten Mannes. Es ist mir nicht erinnerlich, daß etwa die Romane Thomas Manns – oder sonst eines – schon von einem Kundigen auf ihren musikalischen Gehalt untersucht wären. Du lieber Himmel, wir sind doch Musiker, was kümmert uns Thomas Mann?

In der Revue musicale (Nov. 28) spricht Schönberg, in Form einer Unterhaltung mit Erwin Stein, über die Gründe seiner Wiederaufnahme der großen Orchesterbesetzung in seinen neuen Variationen, über die erstmalige Anwendung einer 12-Ton-Komposition auf diesen Apparat. Fesselnde, natürlich stark persönlich gefärbte Bemerkungen laufen dabei unter zum Thema der Form, des Jazz, über das Publikum, über Amerika, das (doch wohl zu Unrecht) für die Beibehaltung des großen Orchesters in Europa verantwortlich gemacht wird. Im gleichen Blatt (Jan. 29) schneidet Hoerée in einem Aufsatz „Honegger, musicien populaire" die Frage an, inwieweit und mit welchen Mitteln heute eine Popularität des Musikers erreichbar ist. Weil Honegger auf jedes „programme de cénacle" und auf die „geste esthétique" verzichtet, vermag er (nach Hoerée) die Bewunderung des Musikers wie auch der Menge zu erringen. Wozu wir kritisch zu bemerken haben, daß gerade bei Honegger die Zeitverbundenheit oft mehr in der Wahl des Vorwurfes als im musikalischen Habitus liegt. Das Anerkennungsschreiben eines Bahnwärters ist auch eher ein Beweis für das eine als für das andere. Es folgt eine ausführliche Abhandlung Koechlins über die Rolle „de la sensibilité dans la musique". Sensibilité – wir treffen dieses Wort, wo immer ein Franzose über Musik schreibt oder spricht. Es ist unübersetzbar, allenfalls kann man es nachempfinden. Aber der von Koechlin leidenschaftlich erörterte Gegensatz zwischen sensibilité und einer musique pure, deren Existenz er leugnet, ist – in unsere Denkweise übertragen – nichts anderes als der Widerstreit von „Ausdruck" und „tönend bewegter Form". Letzten Endes geht es um das alte und kaum lösbare Problem: was ist und woraus resultiert die Schönheit der Musik? Die Untersuchung wird späterhin (Feb. 29) für die Gegenwart fortgesetzt. Sonst noch von allgemeinerer Bedeutung in den letzten Heften der Revue musicale: Schloezer über Strawinsky, Ausschnitt eines neuen Buches; Lionel Landry mit Bemerkungen über „la musique autogène", deren Inhalt – die Frage, ob es autogene Musikformen gibt, und ihre fast völlige Verneinung – unsere Nachdenklichkeit erregt.

Die „Musique" führt im Dezemberheft (28) ihre Darlegungen „autour de Debussy" fort (Léon Vallas) und beschließt sie mit der Publikation eines seltsamen musikalischen Briefes von Debussy, in welchem André Gide mit einem Zitat des Chorales „Ein feste Burg" anscheinend nicht eben freundschaftlich charakterisiert wird. Eine Kritik des „Baiser de la Fée" kann nicht ausbleiben, wie denn überhaupt die Vormachtstellung Strawinskys im Pariser Musikleben überall deutlich wird. Diese Besprechung übrigens, von Roland-Manuel, ist durchaus positiv, im Gegensatz zu vielen anderen, etwa zu der

ablehnenden Haltung Prunières'. Eine begrüßenswerte Einrichtung der ausgezeichneten neuen Zeitschrift ist der Abdruck aktueller Kritiken aus der Tagespresse; hierbei müßte nur die gelegentliche Gegenüberstellung verschiedener Meinungen zur Regel gemacht werden. Ein treffliches Verfahren, zur Nachahmung geeignet und empfohlen. Unter dem schärferen Licht der Fachzeitung möchten sich manche Äußerungen sonderbar ausnehmen. Ganz allgemein fällt auf, daß die kritische Lage der Musikkritik zur Zeit in allen Ländern diskutiert wird. Die Freimütigkeit, mit der das geschieht, ist bewunderswert. Der Londoner „Dominant" bringt Parodien kritischer Prominenter mit voller Namensnennung; Roland-Manuel läßt (Musique, Feb. 29, „Anticipations") am Morgen nach der Uraufführung eines fingierten neuen Ballettes von Strawinsky, „Alceste", die einzelnen Kritiker sich äußern, er tut das mit so charmanter Bosheit, daß auch ohne Namensnennung die Betroffenen bald genug erkennbar werden – wo wäre das in Deutschland möglich?

Blätter wie der Courrier musical, der Menestrel, der Guide de Concert, der Guide musical haben es in der Hauptsache mehr auf den aktuellen Tagesbetrieb abgesehen; sehr beachtlich (und bezeichnend) die ganz selbstverständliche Verbindung von Musik und Theater. Zumeist steht jeweils ein Artikel allgemeinen Gesichtspunktes am Anfang jeder Nummer. (Ein Beispiel für viele: Courrier musical, 1. Dez. Heft 28, Hoerée über den „Jazz und die heutige Musik". Dort heißt es: „Le jazz donnait non seulement une leçon de style, d'orchestre, de timbre et de rythme, mais avant tout une leçon de vie".) Aber auch ein so typisch pariserisches Erzeugnis wie die „Semaine à Paris", wo Musikkritik, Kochrezepte, Buchbesprechungen und Sportberichte in trautem Verein stehn, darf schließlich ebenfalls nicht vergessen werden. Es reiht mit anmutiger Selbstverständlichkeit die Musik unter die übrigen Vergnügungen ein. Immerhin schreibt dort ein Mann mit dem amüsanten Namen tristan klingsor ernsthafte Dinge über Oper und Konzert.

Die letztgenannte Gattung der mehr informatorischen Musikzeitschrift vertritt auch die große amerikanische, der „Musical Courier". Umfang und Anordnung spiegeln den ungeheuerlichen Betrieb wieder; zwischen Reklame, Propaganda-Artikeln und seriösen Rezensionen ist oft nicht leicht durchzufinden. Berichte aus aller Welt machen den Hauptgegenstand dieses Blattes aus; (Berlin wird mit größter Sorgfalt von Dr. Leichtentritt betreut.) Daneben stehen aber auch manchmal eingehende monographische Beiträge; etwa eine Biographie Wagners in Bildern (!!) (1928, No. 25.) Aufschlußreich übrigens für die Unzuverlässigkeit, um nicht zu sagen Verlogenheit unserer Berichterstattung, hier die zustimmende Beurteilung von Kreneks Jonny (sogar eine Betrachtung „Krenek und Wagner" entsprang daraus; 1929, No. 5); man entsinnt sich, daß in Europa über die Uraufführung in New-York sämtliche Nuancen von glattem Durchfall bis zu hymnischer Begeisterung verteilt wurden. Verdienstvoll aller neuen Musik zugewandt ist die von der League of Composers herausgegebene „Modern Music", in deren letztjährigem Novemberheft Alfred Einstein auf Grund seines fundamentalen Wissens den „neueren Kontrapunkt" analysierte, Weißmann den Werdegang Kreneks skizzierte und André Schaeffner den Komponisten Auric als Landmann von Paris bezeichnete. Im jüngsten Heft: Carol Berard über „grammophonierte Geräusche", Ausführungen über den Bruitismus, mit der Bilanz: die Zukunft der Musik liegt in der Eroberung, Bezähmung und Organisation des Geräusches. Ferner schreibt Aaron Copland über den „Lyricism of

Milhaud", also ein amerikanischer Komponist ähnlicher Richtung über den französischen Kollegen. Die Bedeutung von „Modern Music" für das Musikleben in Amerika kann garnicht überschätzt werden.

Kehren wir nach Europa zurück, so drängt sich auch bei den beiden englischen Fachblättern „Dominant" und „Sackbut" wieder auf, wie lebendig sie gestaltet sind, mit welcher Unbefangenheit auch fernerliegende Dinge einbezogen werden. Bei uns würde man wohl die Art, wie Ursula Greville, die Herausgeberin des Sackbut, in ihren „Excursions" plaudert, als oberflächlich abtun – aber, warum nicht, vielleicht ist das der Weg, den Leser zu seiner Aufgabe, nämlich zum Lesen zu bewegen. In jedem der Hefte von Dezember bis Februar sind prinzipielle Fragen zur Diskussion gestellt: die Zukunft des musikalischen Verlages, die Relation zwischen Musik und Volk (die allerdings mit der anklagenden Feststellung, daß einfache Leute lieber Operettenmelodien als Choräle singen, nicht gefördert wird), wiederum die Kritik, der Humor in der Musik (der Möglichkeiten für den musikalischen Humor sind, nach J. H. Elliot, viele, sie liegen aber nie in der Form), die „neue Instrumentation", von der Wellesz, als Voranzeige seines jüngsten Buches, handelt. Norman Demuth prüft die Bedingungen für das Durchdringen der jungen Komponisten und diagnostiziert sie als günstig. Der „Dominant" wird stets von seinem Leiter, Edwin Evans, mit sarkastischen Worten eröffnet; auch da ist immer der weitgesteckte Gesichtskreis beachtlich. Man lese, beispielshalber, wie (Dez. 28) dem Detektivromanfabrikanten Wallace unter dem Titel „A Wunderkind" Bescheid gesagt wird, weil er ein Bekenntnis „Why I never go to concerts" hatte drucken lassen. Natürlich geht es auch in dieser Zeitschrift sonst durchaus ernsthaft zu. Sabaniew sucht die Zusammenhänge zwischen dem Rhythmus der Musik und dem Rhythmus der Zeit bloßzulegen, historisch, mit dem gefährlichen Ergebnis, es sei – die Romantik als kontrastierende Zwischenschaltung angesehn – eine ständige Beschleunigung beweisbar. Das gewiß erregende Problem der „musical sensitivness" wird auch im Dominant, und zwar von Calvocoressi (I, 10) aufgerollt; der Kritik werden von Percy Scholes ironische Notizen gewidmet, zum Teil sehr peinliche wie die – „wie wird man Kritiker?", (Antwort: indem man bei einem Verleger diniert.) Im letzten Februarheft wird eine Bibliographie der Werke Koechlins aufgestellt, ferner von Calvocoressi die Rolle Eric Satie's erörtert; er will sie geringer eingeschätzt wissen, als es nach Milhaud's Begeisterung scheinen möchte. Das Interesse der englischen Musik-Kreise scheint für Paris überhaupt stark zu sein, stärker als für Berlin. Musical Times, die dritte engliche Zeitschrift, gibt sich etwas akademischer, mit sehr gediegenen Beiträgen aus den verschiedensten Gebieten, mit gründlichster Berücksichtigung neuer Noten, neuer Bücher, des Grammophons, des Radios, der Kirchen- und Schulmusik. Erwähnen wir für heute nur die Aussagen Bartoks über das „Nationale Temperament in der Musik" (Dez. 28) und eine psychologische Studie von P. E. Vernon über „Außermusikalische Faktoren in der Bewertung von Musik" (Febr. 29).

Weniger ergiebig, soweit sie mir zugänglich sind, diesmal die italienischen Zeitschriften. In der Rassegna musicale (einem neuen und vielseitigen Blatt) spricht Torrefranea von den „Valori della musica", eine Artikelreihe von Bedeutung schon deshalb, weil auch in ihr Fragen der Kritik angerührt werden. Noch liegen polnische und lettische Fachblätter vor mir; ich kann sie, zu meinem Bedauern, nicht lesen.

Wir hoffen, daß es uns mit der Zeit gelingen wird, nicht nur die vergleichsweise wichtigen Äußerungen des periodischen Schrifttums fremder Länder ausfindig zu machen, sondern auch den Charakter der ausländischen Musikzeitschriften zu umreißen.

Erik Reger (Essen)

RHEIN-RUHR-BILANZ

Die musikalische Saison in den Rhein-Ruhr-Städten umfaßt neun bis zehn Monate, denn die Bewohner dieses Gebiets sind, wenn man den Lesebüchern für die Mittelstufe Glauben schenken darf, außerordentlich musikliebend. Dieser Umstand begünstigt ebenso sehr den wilden Musikbetrieb der Konzertdirektionen, wie er organische Entwicklung, Verantwortungsgefühl und Publikumsbildung verhindert. Von jenen neun bis zehn Monaten entfallen zwei auf die Entfaltung programmatischer Taktik, zwei auf die Bewältigung von Personalkrisen, zwei auf den rheinischen Karneval – und der Rest auf den Sommer. Jedes Jahr kommt nach Ostern eine plötzliche Arbeitswut' auf, und es wird schwer zu entscheiden sein, ob es nun eine Folge der Taktik, der Krisen oder des Karnevals ist, daß die Einlösung der bedeutendsten Versprechungen meistens bis zum Sommer verschoben wird.

Die Kritik der kulturellen Haltung ist infolgedessen notwendiger als die Kritik einzelner Aufführungen. Wichtige Stellen sind umbesetzt worden, und die neuen Berufungen konnten nur den Sinn haben, daß endlich ein zielbewußter Aufbau erwartet wurde. Wenn man nun den städtischen Instanzen den Vorwurf nicht ersparen kann, daß sie mit einer Anfangsmaßnahme den Fall für erledigt ansahen und sich, als er nicht glatt verlief, desinteressiert zeigten oder unliebsame Erörterungen mit einem entschlossenen Rückzug abschnitten: so wird die Feststellung, daß auch die berufenen Persönlichkeiten versagten, dadurch nicht eingeschränkt. Beträfe diese Feststellung ein künstlerisches Versagen, so läge die Sache einfach. Aber das Groteske ist, daß es gar nicht erst zu einer Leistung kommt, die als Maßstab für künstlerische Qualitäten dienen könnte.

Die Aera Iltz in Düsseldorf hat die auf sie gesetzten Hoffnungen nicht erfüllen können, weil Iltz, wie fast alle seine Kollegen, mit dem falschen Glauben manövriert, man könne Reaktionäre und Bürokraten durch Konzilianz im Spielplan gefügig machen. Man kann sich Kompromisse gefallen lassen, wenn mit ihrer Hilfe etwas Wesentliches erkauft wird; aber diese Repertoire-Kompromisse führen erfahrungsgemäß nur dazu, daß der Gegenseite so lange der Rücken gesteift wird, bis sie ein Zugeständnis nach dem andern rückgängig macht oder so interpretiert, daß es einer Annullierung gleichkommt. Die fortgesetzten Versicherungen der Stadt Düsseldorf, daß „Herr Iltz in vollem Umfang das Vertrauen besitzt und in der Führung der Theatergeschäfte und in der künstlerischen Gestaltung des Spielplans nicht beengt wird“, sind eine Farce, nachdem dieses grenzenlose Vertrauen und diese grenzenlose Freiheit sich praktisch dahin ausgewirkt hat, daß Iltz jeden Schritt vorwärts im nächsten Augenblick zurücknimmt.

Als einziges Aktivum bleibt die bewundernswerte Entwicklung des Kapellmeisters Jascha Horenstein. Ihm (und dem tüchtigen Regisseur Schramm, der auch im vergangenen Sommer in Baden-Baden inszenierte) ist die einzige Aufführung eines Jungen

zu danken: eine präzise Wiedergabe von Reutters „Saul". Horenstein wurde von Iltz zum Generalmusikdirektor gemacht: Wasser auf die Mühlen der Düsseldorfer Vollblut-Bayreuthianer, die nun durch eine unzeitgemäße Dekoration den Angriffspunkt bekamen, den sie in Horensteins sicheren und ruhigen Leistungen vergeblich gesucht hatten. Nichts lag näher für sie, als dem Konzertdirigenten Weisbach zu suggerieren, daß es sich um einen Affront gegen seine Person handle, weil ihm sozusagen das Monopol auf den Titel garantiert sei.

Weisbach steht gewiß nicht im Bund mit den Reaktionären: er ist der einzige Dirigent an Rhein und Ruhr, der keine Allerweltsprogramme macht, bei dem, wenn auch noch nicht ein klares Ziel, so doch Charakter und Wille zu spüren ist. Aber es ist natürlich immer möglich, an dem Feuerchen verletzter Eitelkeit das Eisen der Reaktion zu schmieden. Die Affäre ist inzwischen beigelegt worden; Weisbach war vernünftig genug, eine Repräsentationsfrage nicht zur Kabinettsfrage zu machen. Horenstein bleibt als Generalmusikdirektor und Leiter der Oper in Düsseldorf. Es wäre klüger gewesen, wenn man nicht mit einer überflüssigen Geste den Anlaß zu wilden Gerüchten gegeben hätte, die mit dem absurden Kommentar, Horenstein brauche einen Titel für mangelnde Autorität, in gewissen Kreisen eifrig kolportiert wurden.

In Dortmund verhält sich der musikalische Leiter Sieben durchaus konventionell in der Programmgebahrung. Der Intendant Gsell tut mit der Uraufführung der Oper „Doge und Dogaressa" von Ludwig Roselius einen Fehlgriff, der deswegen so schwer wiegt, weil er ein Glied in einer Kette von Mißverständnissen ist, derzufolge Förderung der zeitgenössischen Produktion mit Ermutigung von Epigonen verwechselt wird. An der Lustlosigkeit des Spielplans kann auch die Aufnahme von Kreneks Einaktern (noch dazu in einer Inszenierung von geringem Niveau) nichts ändern.

Gegen diese Stagnation sticht Schulz-Dornburg in Essen mindestens durch die Summe quantitativer und qualitativer Arbeit ab. Über seine Methodik läßt sich diskutieren: immerhin geht sie von der Materie selbst aus, und nicht von der Erwägung irgendwelcher Nebenerscheinungen. Ob sie zum Ziel führen kann, ist eine andere Frage. „Die ersten Menschen" von Rudi Stephan werden unter dem Gesichtspunkt gebracht, daß sie eine Brücke zum Neuen sein könnten, weil sie noch viele Beziehungen zum Alten haben. Aber dafür ist das Stadium der jungen Musik schon zu weit vorgerückt; es geht nicht mehr um die aus anderen artistischen Prinzipien, sondern um die aus einer anderen geistigen Gesinnung abgeleitete Ausdrucksform.

Was überall fehlt, ist die Erkenntnis des Punktes, wo wir heute halten. Es liegen nicht mehr bloße Experimente, sondern schon vollgültige Werte vor. Man muß das Publikum nicht mehr den ganzen Entwicklungsgang durchmachen lassen: sonst glaubt es nur, daß ihm ein Besitz genommen werden soll, sieht nur das Alte schwinden, nicht das Neue kommen. Ich bin gegen das Wort „allmählich" und kann nur schwer verstehen, warum Schulz-Dornburg jetzt von Weill noch „Royal Palace" zur Diskussion stellen will, wo der Komponist durch die späteren Werke viel leichter und charakteristischer einzuführen ist.

Von eminenter Bedeutung erscheint es mir, daß der Westdeutsche Rundfunk jetzt das Wesen der neuen Musik in Vorträgen und praktischen Demonstrationen behandeln läßt. Wenn in den Städtepartikularismus des Westens eine organisatorische

Instanz eingeschaltet werden könnte: hier wäre ein Weg, auf dem die Leiter der Theater und Konzerte mit dem Rundfunkintendanten zusammenarbeiten, gemeinsam Aufträge vergeben und Neues ausprobieren müßten, um endlich jenseits des beamteten Kulturerhaltertums zu aktiver Kunstpflege zu kommen.

MELOSBERICHTE

Reutter und Herrmann an der Stuttgarter Oper

Im *Stuttgarter Landestheater* kamen bei einem schwäbischen Einakterabend zur Erstaufführung *Hermann Reutters „Saul“*, zur Uraufführung des gleichen Komponisten *„Verlorener Sohn“* und *Hugo Herrmanns „Gazellenhorn“*. Über Herrmann kann man sich kurz fassen. Das klar gegliederte, auch sprachlich ganz saubere Textbuch von *Elisabeth Rupp-Gertz* hat zum Gegenstand eine indische Legende von eindeutig-antiasketischer Symbolik: im Reiche des Königs Lomapada herrscht unheilvolle Dürre; sie weicht, sobald der (von seinem Vater streng behütete) Büßerknabe Gazellenhorn der Liebeslockung der Königstochter Santa erlegen ist. Herrmann hat weder die Spiritualität noch die Naturhaftigkeit aufgebracht, diese auf scharfe Kontraste gestellte Fabel ernsthaft zu gestalten. Seine Musik ist zerfahrenes Geklingel, erhält nur zu Beginn der zentralen Verlockungsszene mit dem Einsatz des Frauenfernchors, noch ausgesprochener mit dem der Verlockungspantomime (Santa wird auf der Bühne von einer Tänzerin dargestellt) einen Augenblick persönlicher Notwendigkeit.

Reutter steht auf völlig anderm Blatte. *„Saul“* hat durch die Umarbeitung, die er nach Baden-Baden erfuhr, erheblich gewonnen. Die Musik beherrscht nun das Ganze, mit Ausnahme der Szene, in der die Hexe in Trance fällt; sie erscheint so für die Heraufkunft des Jenseitigen wirksam ausgespart. Die Entwicklung des Gesanges aus dem Melodram ist organischer. Der Effekt der stärkeren Amalgamierung der Elemente von Schauspiel und Oper besteht, neben der sehr wünschenswert gewesenen Vereinheitlichung des Gesamteindrucks, vor allem darin, daß die Wirkung des Bühnenvorgangs das peinlich Materielle verloren hat, das ihm in der Erstfassung anhaftete.

Wichtiger noch der *„Verlorene Sohn“*. Schon die Textgestaltung eine bemerkenswerte Leistung. Reutter hat die Dichtung von *André Gide* (in Rilkes schöner Übertragung) energisch zusammengezogen, ohne dabei Wesentliches preiszugeben. Mit sicherstem Takt für die Möglichkeiten von Musik und Bühne, und weiterhin: mit einem Gefühl für das Dichterische, dem man die Tilgung alles dessen verdankt, was am Original noch einen Geschmack von Kanzelgeschwätzigkeit hat. Einleitung und Einführung der Szene mit dem Vater besorgt ein Sprecher; das Melodram ist gegenüber Saul auf ein Minimum beschränkt (Szene mit dem jüngeren Sohn), das Übrige Volloper.

Vor dem Gesamtbild der Musik erinnert man sich unwillkürlich der blässlichen und verschwommenen Kammerkantate von Milhaud, die das vorjährige Baden-Badener Fest brachte. Reutter gestaltet unvergleichlich plastischer und männlicher, wenn auch im Einzelnen nicht ganz gleichwertig. Es ist ein gutes Zeichen, daß das Niveau der Komposition im Lauf des Werkes sich entscheidend hebt: die letzten beiden Szenen, vor allem die mit der Mutter, steigern sich zu bezwingender Stärke. Am wenigsten überzeugt die Szene mit dem Vater. Technisch bedeutet die Partitur des Verlorenen Sohnes gegenüber der des Saul einen fühlbaren Fortschritt. Sie ist musikalisch durchsichtiger, einfacher, flächiger und wird so der Dimension leichter Herr. Die instrumentalen Mittel sind reicher, am bedeutsamsten die Hinzunahme der hohen Streicher und der Oboe. Das Klavier hat neben seiner solistischen mehr noch als im Saul Generalbassfunktion. Problematisch ist die Behandlung der Singstimme. Die

Neigung zur konstruktiven Abstraktion, die im Allgemeinen die Materialbehandlung Reutters kennzeichnet, wird hier, trotz sachlicher Lebendigkeit der Sprachdeklamation, am ehesten akut. Reutter hat anderwärts, beispielsweise in den Außensätzen der Missa brevis, bewiesen, daß er gesanglich schreiben kann. Im verlorenen Sohn ist eine Stelle wie das schöne Secco zwischen Mutter und Sohn Oase; sonst mangelt es freilich am Gefühl für das Ausschwingenlassen der Stimme.

Die Aufführungen waren von *Leonhardt* aufs gewissenhafteste vorbereitet, litten nur unter der Ungeschmeidigkeit und Härte, über die dieser Dirigent nicht scheint hinauskommen zu können. Die Inszenierung *Stangenbergs* war vortrefflich, sehr glücklich in der Vereinfachung und Stilisierung des Bühnengeschehens. Unter den darstellerischen Leistungen standen an erster Stelle *Windgassens* imponierender Saul und die Hexe der *Klepner*, der Bauer und Sprecher *Emil Hess'*. Der äußere Erfolg bei dem, für neue Dinge freilich besonders uninteressierten Stuttgarter Publikum schwach.

Herman Roth (Stuttgart)

Heinrich Schütz in der Musikantengilde

Das *Zweite deutsche Schützfest* der *Heinrich Schütz-Gesellschaft* in *Celle* stand unter dem Zeichen jener Krisis, der das musikalische Festwesen in letzter Zeit allgemein mit bedenklicher Beschleunigung zusteuert. Nicht nur, weil es erst nach einer Spanne von mehr denn sechs Jahren seinem Dresdner Vorgänger nachfolgte; auch seine Auswirkung, Folge seiner grundsätzlichen Fundierung, erscheint durchaus problematisch.

Indem man eine Musikantengilde mit der praktischen Durchführung betraute, hat man das Experiment unternommen, den Musikfestgedanken mit dem Gedanken der musikalischen Jugendbewegung zu verknüpfen. Und so liegt es bereits in der Natur dieser Verbindung, wenn nur eine totgeborene Unternehmung davon die Folge sein konnte. Denn die Musikantengilde, die eine innere Bereicherung weitester Volkskreise durch die Neugewinnung aktiven Verhältnisses zur Musik erstrebt, steht in kontradiktorischem Gegensatz zu den Begriffen des Publikums, des öffentlichen Konzerts, der verfeinerten Berufsleistung, der Begrüßungen und Festreden überhaupt – also eben jener Faktoren, die das Musikfest von Grund auf konstituieren. Daraus, daß man in Celle nicht den Mut gehabt hat, diese Negierung rigoros in die Praxis umzusetzen, ergab sich das seltsame Kompromiß, das diesem Fest das Gepräge verlieh: das Fehlen des wirklich musikfestlichen Charakters, der durch repräsentative Leistungen die energetische Wirkung nach außen ermöglicht; aber ebenso das Fehlen der wirklichen Verbundenheit im Sinne der Jugendbewegung, die wenigstens bedeutende Wirkungen nach innen hätte ermöglichen können. Damit, daß dieses Musikfest, wie verlautete, „kein Fest" gewesen wäre, hätte man sich gewiß befreundet; damit, daß es ein halbes Fest war, hat es sich selbst das Urteil gesprochen.

An diesem prinzipiellen Ergebnis hindert nicht, daß manche Einzelheiten der Veranstaltung durchaus eine positive Bereicherung bedeuteten. Schon die zahlenmäßige Besetzung der Klangkörper gewährleistete eine seltene und wertvolle Stiltreue der Wiedergabe, und auch die musikalische Leistung war in einzelnen Aufführungen – etwa im Hinblick auf die vokalen Ansprüche der Matthäuspassion – beträchtlich. Und daß unter solchen Umständen eben diese letztgereifte und geläuterte *Matthäuspassion*, die plastischen *Evangelischen Szenen* und einer der affektgespannten *Solopsalmen* der *„Symphoniae sacrae"* die kraftvolle Persönlichkeit ihres Schöpfers eindringlich erstehen ließen, ist der schönste Gewinn dieser Tage. Daneben aber stand die archaisierende *„Historia von der Auferstehung"*, deren Lebensfähigkeit vor dem breiten, nicht historisch orientierten Publikum heute durchaus bestreitbar ist, waren die bedeutsamsten und kennzeichnendsten Seiten des Schützschen Schaffens großen Teils (Madrigale, mehrchörige Psalmen, Cantiones sacrae, Kleine geistliche Konzerte) ganz übergangen, war viel Ablenkung durch musikgeschichtliche Exkurse von *Rhaw* bis *Buxtehude* geboten, die oft, wie etwa mit der Matthäus-

passion *Thomas Menckens* – einer der drei sogenannten „Celler Passionen“ – herzlich wenig besagten. Und das um so mehr, als die Leistung des Ensembles in diesen Veranstaltungen durchaus unterschiedlich war, und sich auch die Solokräfte, soweit man keine auswärtigen Berufskräfte zugezogen hatte, verschiedentlich in ihren Aufgaben übernommen hatten.

Auch ein inneres Mißverhältnis schien dem Beobachter obzuwalten, wenn ein musikalischer Jugendkreis, der die gemeinschaftlich dilettierende Musikübung als Zielpunkt verfolgt, zu dem ersten großen Bahnbrecher des ausdrucksvollen Sologesangs und subjektiven Affekts in der Musik in Beziehung trat. So muß es einem nächsten Schützfest (zu dem sich Kassel für das Jahr 1930 erbot) vorbehalten sein, den Schütz der *„Nuove musiche“* des 17. Jahrhunderts in seiner lebendigen Verwandtschaft zu uns zu bewähren. Andererseits aber wird man auch über den Vorteil, den die Jugendbewegung aus der Begegnung mit dem Manne ziehen kann, dessen Reich eben dort beginnt, wo ihr die Grenzpfähle gezogen sind, verschiedener Ansicht sein können.

Fred Hamel (Berlin)

NOTIZEN

VON DEN OPERNBÜHNEN

„Maschinist Hopkins“, die Oper des jungen Wiener Komponisten *Max Brand*, gelangte am *Duisburger Stadttheater* zur Uraufführung.

Kaminski hat eine Oper *„Jürg Jenatsch“* (nach *C. F. Meyer*) geschrieben, die an der *Dresdener Staatsoper* zur Uraufführung gelangt.

Dressels Oper *„Kuchentanz“* kommt Mitte Mai am Staatstheater in *Kassel* zur Uraufführung.

„Sganarelle“, eine einaktige Kammeroper von *Wagner-Régeny* nach Molière wird Mitte April am *Essener Stadttheater* zum ersten Mal aufgeführt. Am gleichen wird *„Moschopulos“* von *Wagner-Regény* gegeben, die kürzlich in Gera starken Erfolg hatte.

Ende April findet am Opernhaus in *Hannover* die deutsche Uraufführung *Roger Ducasses „Orpheus“*, einem lyrischen Mimodrama in 3 Akten, unter der musikalischen Leitung von Operndirektor *Rudolf Krasselt* und in der choreographischen Einstudierung von *Yvonne Georgi* statt.

Der neue Intendant der *Frankfurter Oper, Prof. Joseph Turnau,* kündigt für die nächste Spielzeit an neuen Werken an: *„Schwanda, der Dudelsackpfeifer“ Hindemiths* „Neues vom Tage“, *Bergs* „Wozzeck“, den *„Ur-Boris“* und *„Ägyptische Helena“*.

Bei den Wiener Festwochen vom 2. bis 16. Juni werden in der Staatsoper auch *E. W. Korngolds „Die tote Stadt“* und *„Das Wunder der Heliane“* zur Aufführung gelangen. *„Die tote Stadt“* wird bei diesem Anlaß die fünfzigste Aufführung an der Wiener Staatsoper mit *Maria Jeritza* als *„Marietta“* sein.

Alban Bergs „Wozzeck“ wird in der kommenden Spielzeit ferner an den Bühnen in *Königsberg, Weimar* und *Aachen* gegeben.

Die Neubearbeitung von Offenbachs Operette „Pariser Leben“ von *Peter Scher* und *Karl Salomon,* die unter dem Titel *„Pariser Luft“* in München mit großem Erfolge aufgeführt wurde, ist in den Bühnenvertrieb der Firma *Ed. Bote & G. Bock,* Berlin, übergegangen und von den Städtischen Bühnen in *Frankfurt a. M.* zur Aufführung.

Richard Rosenbergs Lustspieloper *„Liebesspiel“* (Text nach Shakespeares „Was Ihr wollt“ von *Willi Aron*) wird Ende April unter der musikalischen Leitung von *Paul Pella* in der Inszenierung *Heinrich K. Strohms* und mit Bühnenbildern und Kostümen von *Helmut Jürgens* am Aachener Stadttheater uraufgeführt.

Die nachgelassene Oper des Wiener Komponisten *Carl Prohaska „Madelaine Guimard“* ist für das *Aussiger Stadttheater* angenommen worden und gelangt dort unter Kapellmeister *Karl Winkler* zur Uraufführung.

Das Stadttheater in *Freiburg i. Br.* hat die Oper *„Ein kurzes Leben“* von *Manuel de Falla* zur Aufführung angenommen.

Eine Oper von *Johann Christian Bach, „Lucio Silla“*, gelangte am *Kieler Stadttheater* in einer neuen Bearbeitung von *Fritz Tutenberg* zur Aufführung.

Ermanno Wolf-Ferrari arbeitet augenblicklich an einer neuen komischen Oper, der das Lustspiel *„La vedova scaltra“* (Die schalkhafte Witwe) von *Goldoni* zugrunde liegt.

PERSONALNACHRICHTEN

Prof. Beer-Walbrunn †. Der Komponist und Professor an der staatlichen Akademie der Tonkunst in *München, Anton Beer-Walbrunn,* ist im Alter von 64 Jahren gestorben. Beer-Walbrunn, der in München einen großen Schülerkreis um sich scharte, ist besonders durch die Oper *„Don Quichote“* und die Burleske *„Wolkenkuckucksheim“* bekannt geworden.

Der Mitinhaber der Pianofortefabrik Grotrian-Steinweg, *Dr. Kurt Grotrian*, starb in *Braunschweig* im Alter von 59 Jahren.

Prof. Johannes Wolf von der Universität *Berlin*, feiert am 17. April seinen 60. Geburtstag. Er ist eine internationale Autorität auf dem Gebiet der mittelalterlichen Musikforschung. Seine *„Geschichte der Mesuralnotation"* brachte das erste Licht in eine bis dahin unbekannte Epoche der Musikgeschichte. Es wurde ein Standardwerk. Der hervorragende Gelehrte ist seit einem Jahre Direktor der Musikabteilung an der *Preußischen Staatsbibliothek*. Neben notationskundlichen Schriften veröffentlichte er in jüngster Zeit auch eine Geschichte der Musik, welche Zeugnis ablegt von der lebendigen, mit allen gegenwärtigen Strömungen der Musik vertrauten Persönlichkeit ihres Autors. Wir wünschen ihm noch viele arbeitsfrohe Jahre.

Generalmusikdirektor *Erich Kleiber* erkrankte plötzlich an einer Blinddarmentzündung. Er ist so weit wieder hergestellt, daß er im Laufe des April seine Tätigkeit an der Berliner Staatsoper Unter den Linden wieder aufnehmen kann. Auf dem Genfer Feste des Intern. Ges. für Neue Musik vertrat ihn *Hermann Scherchen* in der Leitung der deutschen Werke.

Paul Aron-Dresden bringt demnächst das *Cembalokonzert* von *Manuel de Falla* dort zur Erstaufführung.

Der diesjährige *Beethovenpreis* des Freistaates *Preußen* wurde geteilt und *Joseph Haas*-München und *Paul Juon*-Berlin verliehen.

Die *Stadt Berlin* hat zum Andenken an den 100. Todestag Beethovens ein Stipendium von jährlich 10 000 RM. für bedürftige und begabte Musikstudierende gestiftet. Da eine Verleihung im vorigen Jahre nicht stattgefunden hat, konnte der für die Vergebung des Stipendiums eingesetzte Ausschuß in diesem Jahre 20 Schülern der *Staatl. Hochschule* für Musik in *Charlottenburg* und der Orchesterschule ein Jahresstipendium von je 1000 RM. zuwenden.

Wilhelm Mengelberg wird mit dem *Amsterdamer Konzertgebouw-Orchester* im April nach Deutschland kommen.

Otto Klemperer hatte mit *Weills* kleiner Dreigroschensuite, *Janaceks* Sinfonietta und *Strawinskys* Apollo-Musik in *Leningrad* und *Moskau* große Erfolge.

Durch Stadtverordnetenbeschluß wurde dem Generalmusikdirektor *Malata* in *Chemnitz* die Leitung der städtischen Konzerte entzogen und dem 2. Kapellmeister der Oper, *Dr. Wolf*, übertragen.

Das *Leipziger Sinfonie-Orchester* veranstaltet am 29. April in Leipzig sein *III. Konzert ohne Dirigenten*, dessen Programm außer der III. Sinfonie (D dur) von Schubert, der Ouvertüre Römischer Carneval von Berlioz, auch eine Neuheit, die *„Hary Janos-Suite"* von *Zoltan Kodaly* enthällt.

Anton Nowakowski (Folkwangschulen *Essen*) brachte Orgelwerke von *Fidelio Fincke* und *Ludwig Weber* im Essener Saalbau zur erfolgreichen Uraufführung.

Karl Flesch veranstaltet vom 8. Juli bis 11. Aug. in Baden-Baden einen Lehrgang in praktischer Geigenpädagogik.

MUSIKFESTE

Bei der Delegierten-Versammlung der I. G. N. M., die während des Musikfestes (6. bis 10. April) in Genf abgehalten wurde, ist beschlossen worden, im Jahre 1930 das Fest in Lüttich, im Jahre 1931 in Oxford, 1932 in Wien abzuhalten. Als Jury für Lüttich werden Butting, Ibert, Schulhoff, Pisk und Malipiero arbeiten. Das Lütticher Fest wird eine besondere Bedeutung erhalten, da zugleich dort die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft tagen wird, welche die Tradition der „Internationalen Musikgesellschaft", die seit dem Kriege nicht mehr arbeiten konnte, übernommen hat.

Das *Gesamtprogramm* des *diesjährigen Tonkünstlerfestes* in *Duisburg* verteilt sich wie folgt auf die Tage vom 2. bis 7. Juli: 2. Juli: Opernaufführung *Emil Peeters*, „Die Troerinnen". 3. Juli: Kammermusik-Matinée: *Wilhelm Kempff*, Sonate für Orgel; *Otto Crusius*, „Der Baum des Lebens", Zyklus von Gesängen für 6 Solostimmen mit Streichquartett; *Hans Gebhard*, Improvisationen über ein eigenes Thema für Orgel; *Ernst Pepping*, III. Choralsuite für großen und kleinen Chor a cappella; *Philippine Schick*, „Der Einsame an Gott", Kantate für Sopran, Bariton, Frauenchor, Streichquartett und Klavier; Opernaufführung *Paul Strüver*, „Dianas Hochzeit"; *Hans Chemin-Petit*, „Der gefangene Vogel"; *Heinz Tiessen*, „Salambo". 4. Juli: Opernaufführung *Julius Weismann*, „Traumspiel". 5. Juli: Opernaufführung *Arnold Schönberg*, „Die glückliche Hand"; *Hellmuth Gropp*, „George Dandin". 6. Juli: II. Kammermusik-Matinée: *Julius Schloß*, Streichquartett; *Kurt Thomas*, Sonate für Flöte und Klavier; *Werner Jullig*, „Die Jahreszeiten", Gesänge für hohe Stimme und Streichquartett; *Hans Lang*, Trio für Flöte, Klarinette und Fagott; *Karl Schaefer*, Musik über einen Choral für Orgel, 2 Trompeten, Solosopran und Männerstimmen. Opernaufführung *Paul Kick-Schmidt*, „Tullia". 7. Juli: Opernaufführung *Max Brand*, „Maschinist Hopkins".

Das *VII. Deutsche Brahmsfest* der Deutschen Brahmsgesellschaft findet unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler* mit dem *Berliner Philharmonischen Orchester* vom 29. Mai bis 2. Juni 1929 in *Jena* statt.

Vom 31. Mai bis 2. Juni 1929 findet in *Halle* das *3. Händelfest der Händel-Gesellschaft* statt. An Veranstaltungen sind ein großes Chorkonzert, die Händel-Oper *„Julius Cäsar"*, ein vierteiliges Orchester-Konzert im Stadttheater und eine Kammermusik in der Universität vorgesehen.

RUNDFUNK

Die *Schlesische Funkstunde A.-G.* hat dem Komponisten *Wilhelm Grosz* einen Kompositionsauftrag zur Vertonung ausgewählter Gedichte aus der Sammlung *„Afrika singt"* für Mezzosopran und Bariton, zyklisch verbunden und begleitet von Kammerorchester in Bandbesetzung erteilt. Die Uraufführung soll im Herbst dieses Jahres durch den *Breslauer Sender* erfolgen.

Der Ostdeutsche Rundfunk in Königsberg wird anfangs Mai Rudi Stephans Oper *„Die ersten Menschen"* übertragen.

Mitte April veranstaltet der *Ostmarken-Rundfunk* in *Königsberg* einen *Heinz Tiessen-Abend*, mit Totentanz-Suite, Elegie aus der Hamlet-Suite, Vorspiel zu einem Revolutionsdrama, 6 Klavierstücke op. 37 und Duo für Violine und Klavier op. 35. Als Einleitung hält der Komponist einen *Vortrag* über die Neue Musik in ihren letzten Entwicklungsstadien.

Der *Berliner Rundfunk* brachte am 5. April eine *„Rundfunkmusik"* von *Max Butting* zur Uraufführung.

Das *Zika-Quartett* wird im *Frankfurter Rundfunk* demnächst ein neues *Streichquartett* von *Josip St. Slavenski* zur Uraufführung bringen.

In der *Berliner* staatlichen akademischen *Hochschule für Musik* wurden unter Leitung von *Prof. Schünemann* die ersten *musikpädagogischen Tonfilme* vorgeführt. Schünemann beabsichtigt ein pädagogisches Klangarchiv aufzubauen.

TAGUNGEN

Der *Reichsverband Deutscher Orchester und Orchestermusiker* veranstaltet als Auftakt zu seiner diesjährigen Vertreterversammlung am 11. April in *Weimar* eine *pädagogische Tagung*, die der Beratung der *Nachwuchsfragen* gewidmet ist. Die wichtigsten Grundlagen für den Auf- und Ausbau der Orchesterschulen und für die Erzielung einer abgeschlossenen Allgemeinbildung der Orchestermusiker sollen hierbei klargelegt werden. Als Referenten wurden gewonnen: Universitätsprofessor *Dr. Hans Joachim Moser*-Berlin, Kammervirtuos *Joseph Lederer*-Dresden, Kapellmeister *Hermann Kutzschbach*-Dresden, Oberregierungsrat *Dr. Freysoldt*-Weimar und Musikschuldirektor *Martin*-Weimar.

Die *Deutsche Musikstudentenschaft* (Hochschulverband deutscher Musikstudenten) hält in der Zeit vom 27.–29. Mai in *München* ihre 4. Tagung verbunden mit dem 3. Musikfest ab. Außer den einzelnen Vorstandssitzungen des Verbandes sind an den 3 Abenden Konzerte in Gemeinschaft mit der Direktion der Akademie der Tonkunst, München, vorgesehen.

Das *Zentralinstitut* für Erziehung und Unterricht Berlin W 35, Potsdamerstrasse 120, veranstaltet in Berlin vom 24. Juni – 7. Juli einen *Musikpädagogischen Informationskurs für Ausländer.* Musikpädagogische Referate werden u. a. von Herrn *Prof. Kestenberg, Prof. Schünemann, Prof. Jöde* und *Dr. Müller-Freienfels* gehalten. Außerdem finden Besuche des Musikunterrichts an verschiedenen Lehranstalten und Führungen durch staatliche und private Musikunterrichts-Institute statt.

AUSLAND

Frankreich:

In Vertretung von *Alfred Cortot*, der inzwischen eine Auslandstourné absolviert, wird *Pierre Monteux* die Frühjahrskonzerte des *„orchestre symphonique de Paris"* dirigieren.

In der Pariser Nationalbibliothek wurde soeben eine verschollen geglaubte Kantate von *Berlioz* gefunden, die den Titel trägt *„La mort d'Orphée."*

Wie es heißt, arbeiten *Ravel* und *Honegger* zur Zeit an Operetten, deren Titel noch nicht bekannt sind. Sie sollen im Theatre des Champs-Elysées herauskommen, an dem im Mai und Juni das *„teatro di Torino"* eine Stagione mit alten und modernen italienischen Opern geben wird.

Schweiz:

Othmar Schoecks „Wandersprüche" (Liederfolge nach Gedichten von Eichendorff), op. 42 erzielten bei ihrer Uraufführung in Zürich *(Felicie Hüni-Mihacsek)* einen starken Erfolg. Das Werk mußte wiederholt werden.

Arnold Schönbergs „Pelleas und Melisande" wurde zum ersten Male in der Schweiz von *Hermann Scherchen* in Winterthur aufgeführt.

Zum musikalischen Oberleiter der Züricher Oper wurde an Stelle des nach Köln berufenen *Fritz Zaun* Kapellmeister *Dr. Robert Kolisko* (Prag) gewählt.

Tschechslowakei:

In *Prag* gelangte in einem Konzert des Deutschen Theaters *Victor Ullmans „Konzert für Orchester"* unter *H. W. Steinberg* zur Uraufführung.

Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen zusammengestellt. Sie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit; der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Mitteilungen.

Kammermusik

(Fortsetzung aus der März Nummer)

Bläser-Kammermusikvereinigung Barmen-Elberfeld: *R. Bossi:* Kammer-Sinfonie; *Gieseking:* Oktett; *Hindemith:* Kleine Kammermusik; *Ingenhoven:* Quintett; *Juon:* Divertimento; *Rorich:* Quintett

Bläser-Kammermusikvereinigung Köln: *Bentzon:* op. 7 (Trio); *Bullerian:* Sextett; *Haas,* op. 23 Bagatellen; *Herrig:* Quintett mit Alt-Stimme; *Hindemith:* op 34 Nr. 2, op. 36 Nr 2, op. 36 Nr. 4, op. 46 Nr. 1; *Janacek:* Concertino; *Slavenski:* Aus dem Dorfe; *Straesser:* Quintett; *Tansman:* Dance de la Sorcière; *Weill:* Frauentanz

Kopenhagener Bläserquintett: *Bentzon:* op. 7, Intermezzi espressivi; *Hindemith:* Kleine Kammermusik; *Ibert:* Deux mouvements; *Knudsen:* Quartett; *Milhaud:* Quartett; *Nielsen:* Quintett; *Raasted:* Serenade; *Riisager:* Kammermusik; *Roussel:* Divertissement; *Strawinsky:* Oktett

Neues Dresdner Trio: *Casella; Pizzetti; Pyper; Ravel; Scott*

Roth-Quartett (Paris): *Honegger; Milhaud; Vogel*

Winterthurer Streichquartett: *Ehrenberg:* op. 20; *Hindemith:* op. 32; *Jarnach:* op. 16; *Kaminski:* Quintett (mit Klarinette und Horn); *Petyrek:* Sextett (mit Klarinette)

Gesang

Margarete Babajan: *Hindemith*

Maria Basca: *Gretchaninoff*

Hertha Dehmlow: *F. v. Borries:* Ernste Gesänge; *H. J. Moser*

Hildegard von Buttlar: *Bloch; Braunfels; Hindemith:* Die junge Magd; *Jarnach:* op. 15; *Milhaud:* Poèmes juifs; *Respighi:* Il Tramento; *Seiber; Strawinsky:* 3 Histoires pour enfants, Berceuses du chat; *Wetz; H. Zilcher:* op. 41 (Dehmel-Lieder)

Cläre von Conta: *Graener:* Aus op 21 und 30; *Haas:* Lieder des Glücks, Heimliche Lieder, Unterwegs, Gesänge an Gott, Christuslieder, Tag und Nacht; *Hindemith:* 8 Lieder op. 18; Marienleben; *Stephan:* Lieder mit Klavier (auch mit Orchester); *Toch:* Die chinesische Flöte; *Windsperger:* op. 24 und 25, Fremder Sang

Tiny Debüser: *Hindemith; Toch*

Lily Dreyfus: *Windsperger*

Anne Fellheimer: *Windsperger*

Anny Gantzhorn: *Haas*

Paul Gümmer: *Graener:* Galgenlieder; *Jokl; Kodaly; Sachse:* Partita für Bariton und Violine

Wilhelm Guttmann: *Bartók:* Volkslieder; *Busoni:* Goethe-Gesänge; *Jarnach; Schalit; Schramm:* Toller-Zyklus; *Herm. Unger; Jul. Weismann*

Gertrude Hepp: *Haas*

Ruzena Herlinger: *Anatol; Berg:* Fragmente aus „Wozzeck", Lieder; *Caplet; Debussy; Delage; Ewseef; de Falla; Hindemith:* Serenaden; *Honegger; Jirak; Karapti; Kornauth; Krenek:* Lieder mit Instrumenten; *Mjaskoswky; Nin; Novotny; Pisk; Ravel; Roussel; Satie; Schönberg; Strawinsky:* 3 Poemes de la lyrique japonaise (auch mit Instrumenten); *Webern; Weill:* Frauentanz; *Vycpalek:* Lieder

Marg. Hinnenberg-Lefèbre: *Eisler:* Zeitungsausschnitte; *Schönberg:* Die hängenden Gärten

Erna von Hoesslin: *Moussorgsky*

Felicie Hüni-Mihacsek: *Berg; Debussy; Franckenstein; Gál; Grosz; Hindemith; Honegger; Korngold; Ravel; Schoeck; Schönberg, Schreker; Schulthess*

Maria Hussa: *Krenek*

Max Kaplick: *Graener; Kowalski:* Pierrot Lunaire; *Trunk; H. Windt*

Eva Kötscher-Welti: *Schoeck*

Lotte Kreisler: *Haas*

Annamarie Lenzberg: *Windsperger*

Felix Loeffel: *Schoeck*

Paul Lohmann: *Mattiesen; Reutter:* Russische Lieder, op. 21

Valentin Ludwig: *Windsperger*

Lotte Mäder-Wohlgemuth: *Lendvai*

Grete Merrem-Nikisch: *Hindemith*

Amalie Merz-Tunner: *Toch:* Die chinesische Flöte

Marianne Mislapp-Kapper: *Hindemith; de Falla; Pisk; Prokofieff*

Anny Quistorp: *Haas:* Lieder des Glücks, Tag und Nacht; *Hindemith:* Die Serenaden; *H. K. Schmid:* Klang um Klang; *Stephan; Toch:* Die chinesische Flöte

Marianne Rau-Höglauer: *Rud. Fetsch; Kallenberg; Pisk:* Hymnus an die Liebe; *Schönberg:* Herzgewächse

Hermann Schey: *Stephan*

Maria Schleich-Baur: *Jällig:* Gesänge mit Streichquartett

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt.
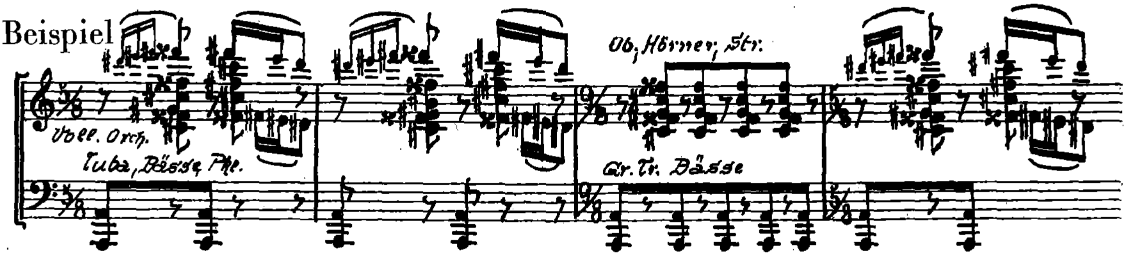


Die guten
MARMA
Saiten
BHD
®
MARMA „MAESTRO"
Römische Künstlersaite
MARMA „TEMPLON"
Solisten-Saite
MARMA „ECHT SILBER"
drahtfest, temperiert
„SILVERIN"
(SILBERSTAHL)
die bekannte Kreisler-Saite
ALLE ANDEREN SAITEN
Ueberall zu haben
MARMA-MUSIKINDUSTRIE M. B. H. / MAINZ
Fabrikation: Markneukirchen
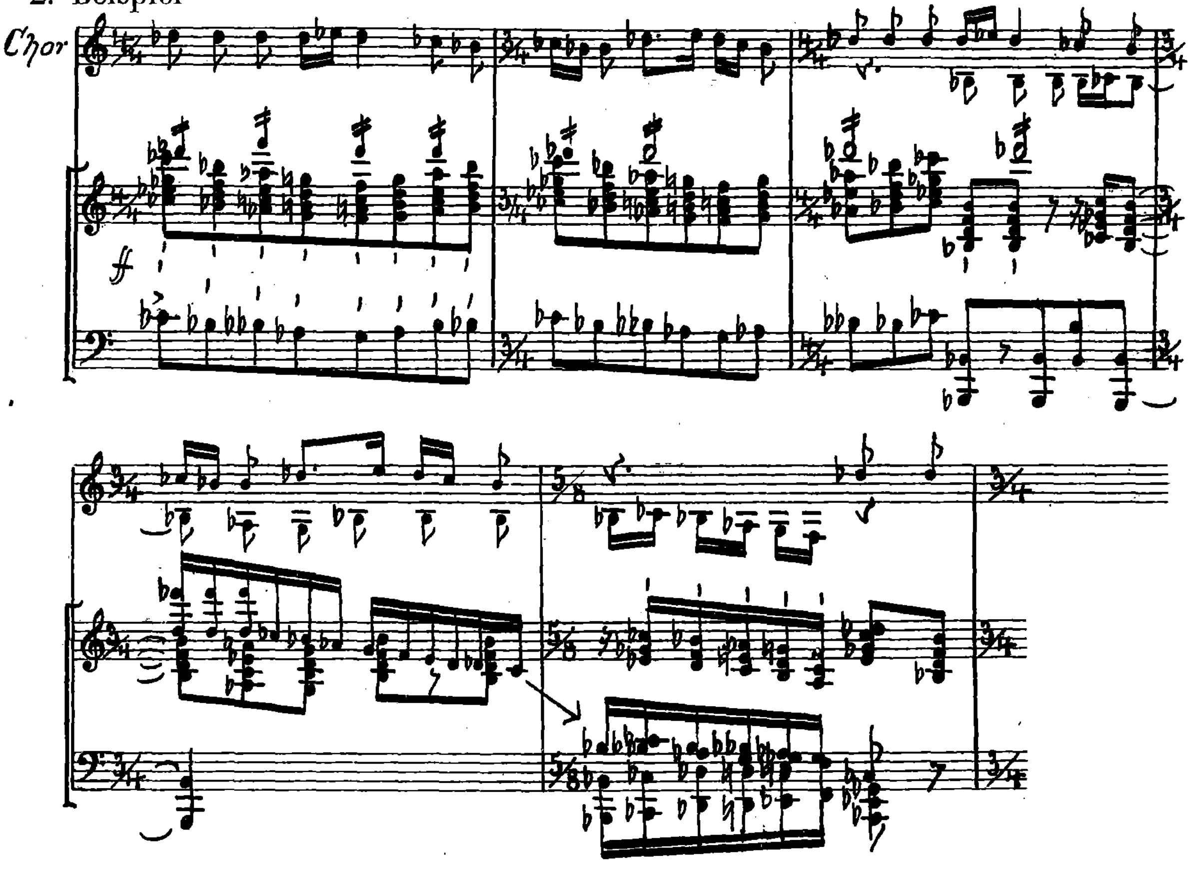


DIE GLEICHE DURCHSCHLAGSKRAFT
GUTE DURCHSCHLAGSKRAFT WIE BEI DER GROSSEN MASCHINE

Notenbeispiele zu Strobel: Strawinskys Weg

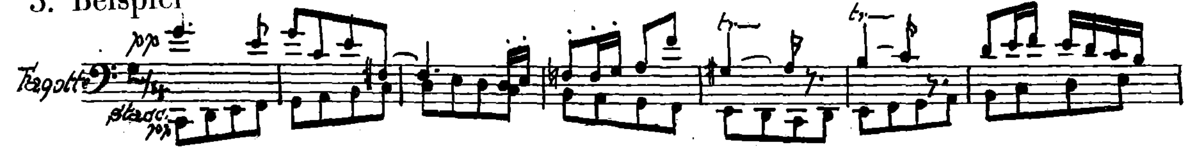
1. Beispiel

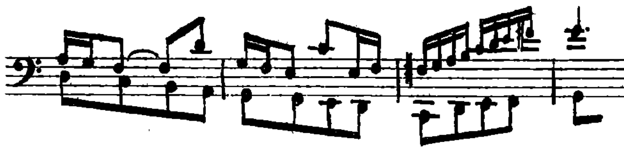


2. Beispiel



3. Beispiel

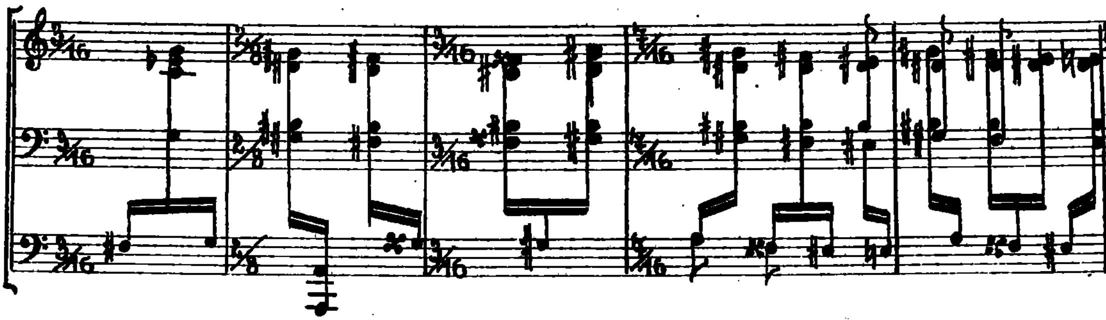




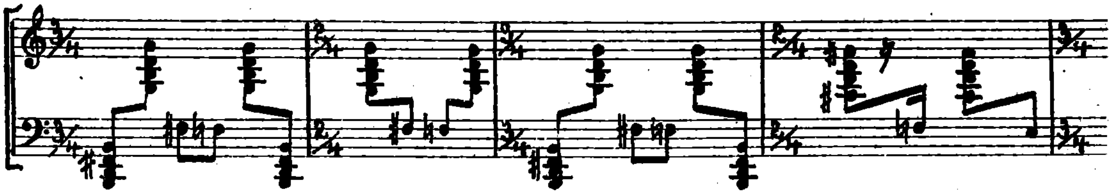
Notenbeispiele zu Schoen: Über Strawinskys Einfluß

1. Beispiel

a)



b)



2. Beispiel

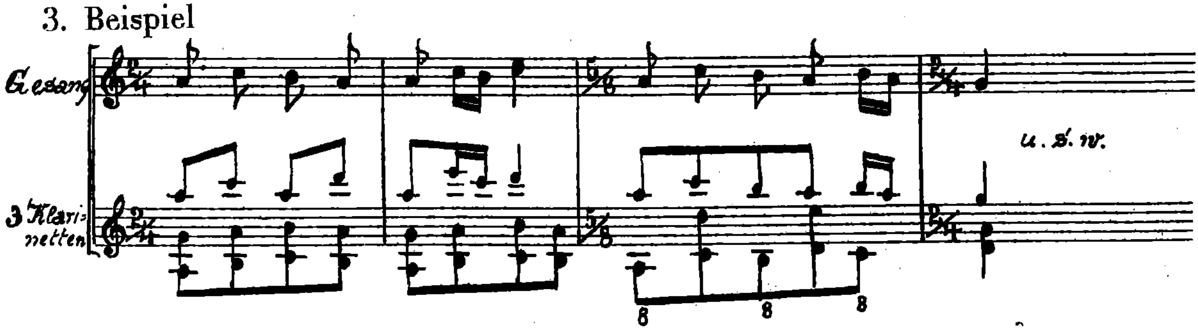
a)
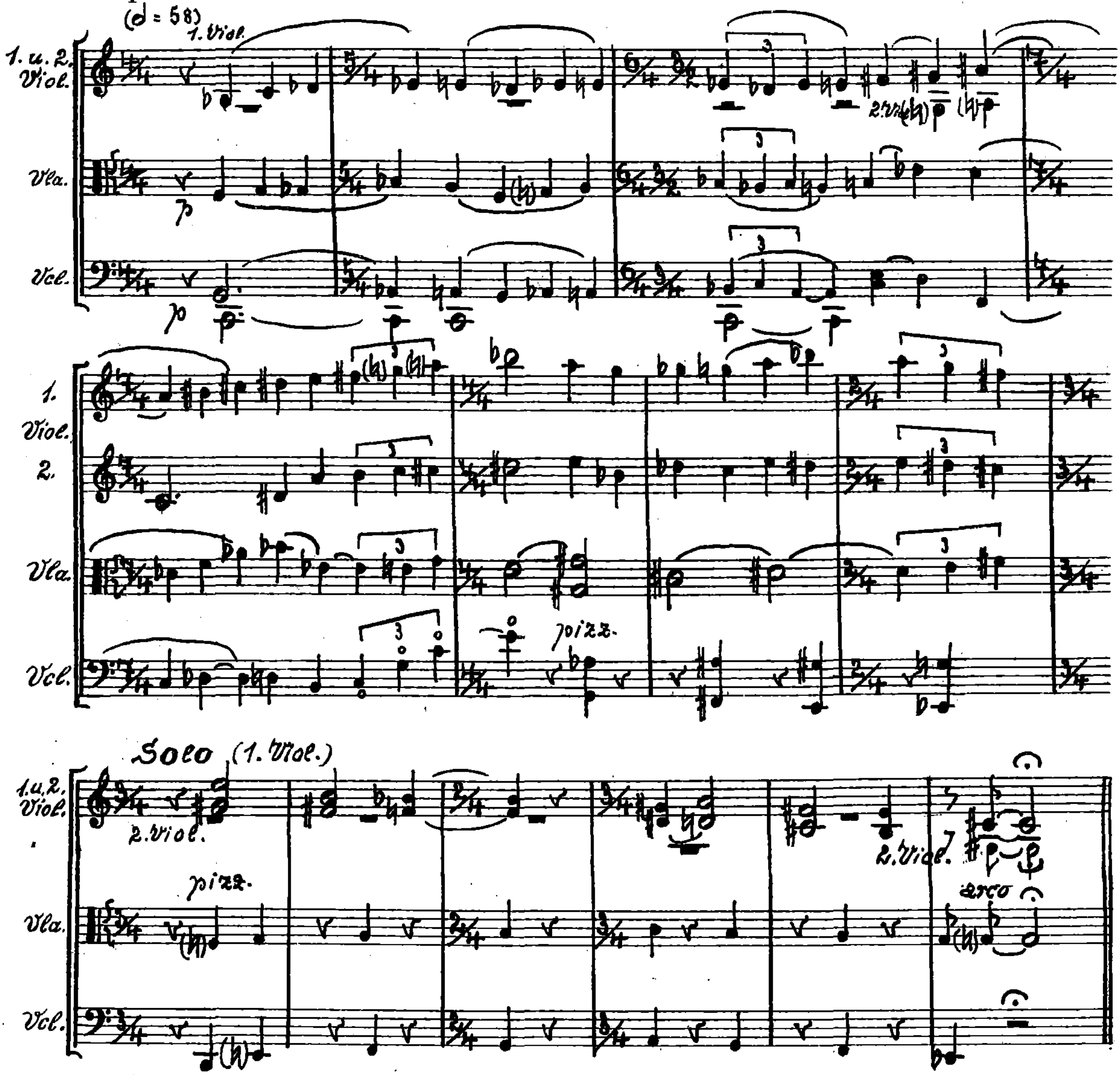


b)



3. Beispiel

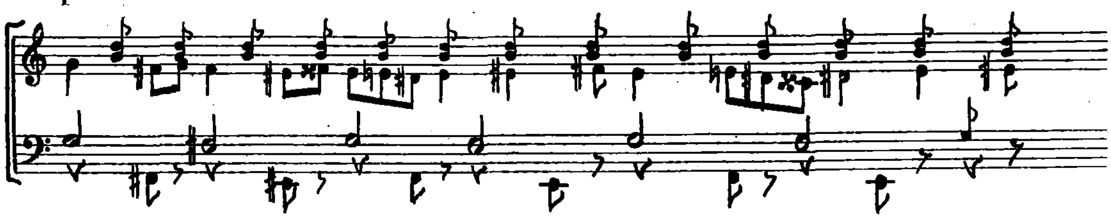


4. Beispiel
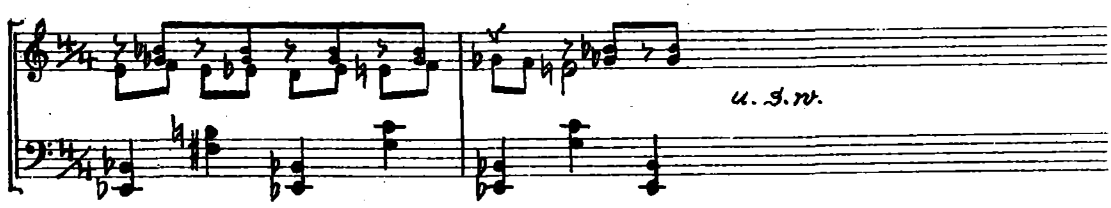


5. Beispiel

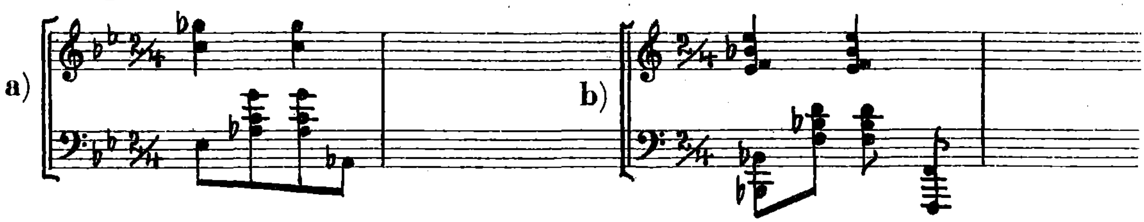
a)
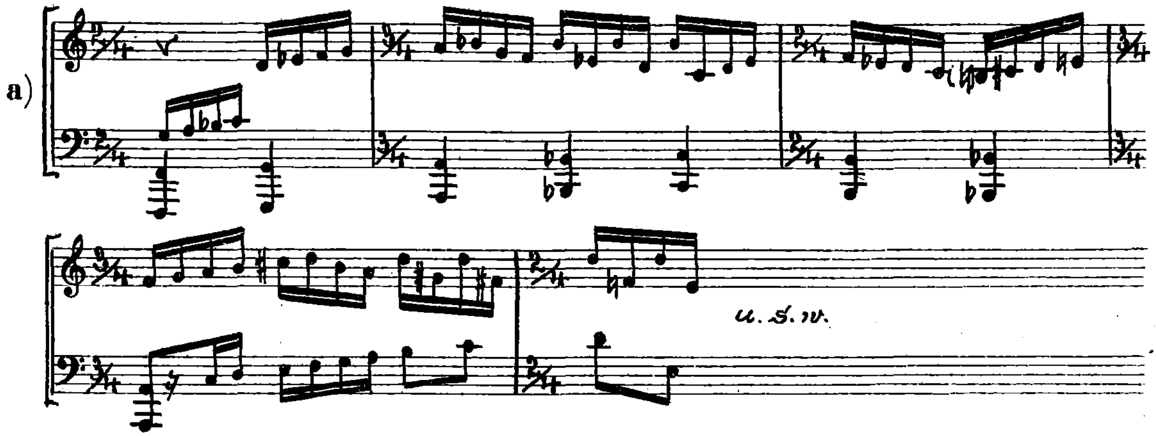


b)
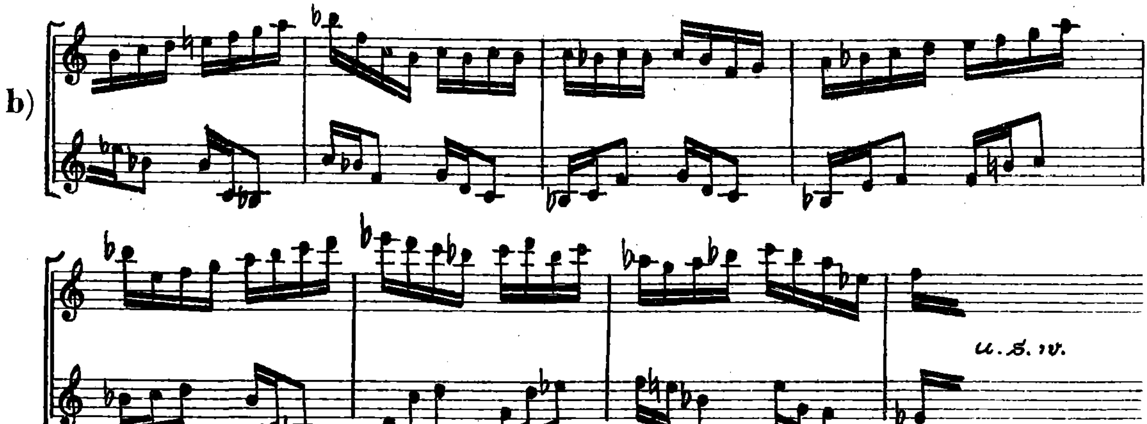


6. Beispiel
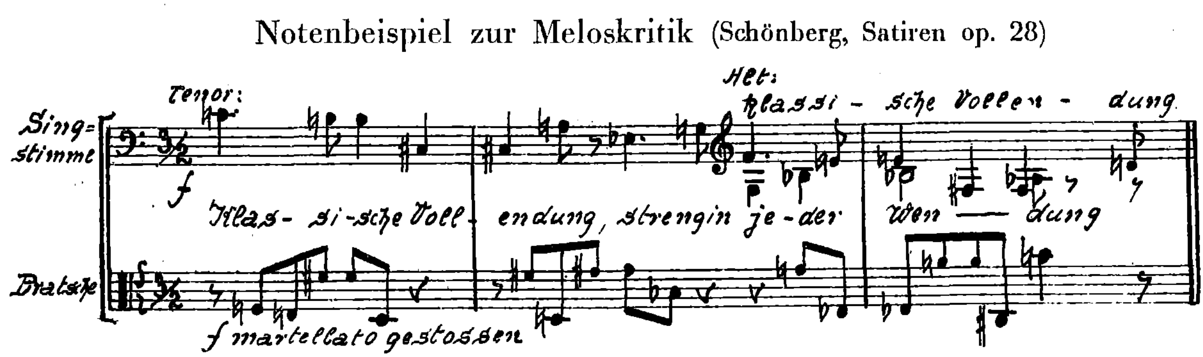


7. Beispiel





Notenbeispiel zur Meloskritik (Schönberg, Satiren op. 28)



MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben“: Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG (B. Schott's Söhne) MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 (B. Schott's Söhne) Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

ZUM INHALT

Egon Wellesz, der Wiener Komponist und Musikgelehrte, baut seine Untersuchungen über den Musiker in seiner Stellung zur heutigen Zeit weiter aus. Die Gedankengänge seines letzten Teils wachsen über die Soziologie hinaus in Grundfragen der Musikerziehung. Das gibt Anlaß, einige musikerzieherische Fragen von Wichtigkeit zur Sprache zu bringen. Es geschieht diesmal nicht in Form theoretischer Verallgemeinerung, sondern von der lebendigen Anschauung aus. Umstellung der Chorarbeit aus dem Geiste der älteren Musik heraus, Klavierunterricht nicht von der Mechanik des Instruments, sondern von der Gehörbildung aus, das sind Fragen, die heute im Mittelpunkt musikerzieherischer Reformarbeit stehen.

Sonst tritt in diesem Hefte die ungarische Musik in den Vordergrund. Bartóks Blaubartoper wird zum Ausgang einer stilkritischen Arbeit. Es zeigt sich, daß Werke, wie diese Oper, in ihren Umrissen heute so fest geworden sind, daß man an sie mit Fragestellungen herantreten kann, wie es sonst nur der älteren Kunst gegenüber möglich war. Ladislaus Lajtha ist ein bei uns fast unbekannter Name. Lajtha ist, wie Bartók, Folklorist, und lebt als Leiter der Volksliedabteilung des Ungarischen Nationalmuseums in Budapest. Seine jüngsten Kompositionen, die hier untersucht werden, lassen eine starke und charakteristische Entwicklung erkennen.

Die MELOSKRITIK beschäftigt sich mit Walter Gronostay. Der junge Komponist, dessen Kurzoper „In zehn Minuten“ im vorjährigen Badener Musikfest Aufmerksamkeit erregte, repräsentiert in seiner unbekümmert zupackenden, allen Forderungen der Gegenwart zugewandten Art einen neuen Typus des Musikers. Kurzoper, Hörspiel, Schallplatte sind seine Ausdrucksbezirke. Dieser letzte Umstand gibt uns Gelegenheit, unsere der mechanischen Musik gewidmete Rubrik auf die Plattenkritik auszudehnen; sie soll in den folgenden Heften als ständiger Inhalt wiederkehren.

Die Schriftleitung.

Das nächste Heft erscheint am 20. Juli als „Sondernummer Baden-Baden“, herausgegeben in Arbeitsgemeinschaft mit dem künstlerischen Ausschuß der „Deutschen Kammermusik Baden-Baden“.

MUSIK

Egon Wellesz (Wien)

DER MUSIKER UND DIESE ZEIT[1])

2.

Man ist noch allzuweit von einem Idealzustand entfernt, als daß man sagen könnte, die Musik sei wieder ein wesenhafter Faktor im Gesamtbewußtsein der Nationen geworden, dergestalt, daß die neue Musik eine so entscheidende Rolle im Gepräge einer neu sich bildenden Kultur innehabe wie das Drama und der Roman. Aber es mehren sich die Anzeichen, daß durch eine gewandelte geistige Einstellung die Symptome der Krisis, von der im Vorangehenden die Rede war, im Schwinden sind.

Dieser Wandel konnte nicht, wie man vielfach erwartete, aus den handwerklichen Bereichen der Musik kommen, sondern mußte sich in einer höheren Sphäre vollziehen, sollte diese Veränderung von entscheidender Bedeutung werden. Es mußte sich das quere, verschobene Verhältnis des Künstlers zur Umwelt ändern, mußte sich eine neue, wesentliche Beziehung zwischen dem geschaffenen Werk und einem Publikum, das für dieses Werk innerliche Anteilnahme hatte, anbahnen. Der Wandel konnte sich naturgemäß anfangs nur dort bemerkbar machen, wo auch während des neunzehnten Jahrhunderts das subjektive Hervortreten des Künstlers am geringsten die Struktur des Werkes beeinflußt hatte: in der Oper.

Vielleicht können wir heute den Bayreuther Gedanken Wagners als den ersten wesenhaften Versuch ansehen, durch Schaffung eines künstlerischen Zentrums in erhöhter Weise den Kontakt herzustellen, zwischen dem Werk und einer durch die Einstellung zu diesem Werk zur Einheit gebundenen Gesellschaft, demnach im Sinne früherer Epochen mit der Produktion vor ein Publikum zu treten, dessen Zusammensetzung keine unbeteiligte, willkürliche ist. Man wird dann auch in der Gründung von Vereinen und Bünden zur Förderung und Ausübung der Kunst eines von einem Kreise, einer Gemeinde bevorzugten Künstlers weitere, soziologisch wichtige Ansätze zur Herstellung einer tieferen Organisation der Wechselwirkung zwischen Werk und Publikum erkennen müssen, so sehr auch die Gefahren solcher Sonderbünde auf der Hand liegen. Man wird aber erkennen, daß aus diesen, zuerst auf die *einzelne* Erscheinung gerichteten Bestrebungen allmählich etwas viel Bedeutsameres erwächst: der Gedanke *musikalischer Feste* zu Ehren einzelner Künstler, eines einzelnen Werkes, dann auch zur Feier einer Gruppe von Künstlern; endlich aber, als weiteste Auswirkung dieser Idee, das übernationale Zusammenkommen junger Künstler nach dem Kriege zu dem Zwecke, einem breiten Forum Rechenschaft über die Gesamtheit der musikalischen Bestrebungen zu geben.

---

[1]) Der Aufsatz setzt die Gedankenreihe fort, die der Verfasser unter gleichem Titel im Dezemberheft des vorigen Jahrgangs begann. Die Schriftleitung.

Aus der Tatsache dieser Veranstaltungen ergibt sich ein wesentlich verwandeltes Bild des Musikers dieser Zeit, verglichen an dem der früheren Generation. Er tritt aus seiner Isolierung heraus, er betont bei aller Wahrung seiner Persönlichkeit das, was ihn mit den Bestrebungen der anderen Künstler seiner Zeit verbindet. Es nimmt ihm dies nichts von seiner Eigenart, denn dieses Verbindende liegt nicht in den technischen, nachahmbaren Bereichen der Kunst, sondern in einer höheren Sphäre, in einer bestimmten, geänderten Einstellung zum Wesen des Kunstwerkes.

Man denke an das ältere Vorbild eines solchen Zusammenschlußes, an die „Gruppe der Fünf" in Rußland, und in der Gegenwart an die „Gruppe der Sechs" in Frankreich. Man wird weder da noch dort äußere Ähnlichkeiten des Stiles entdecken können; aber tieferblickend wird man Analogien in der Art der Bestrebungen finden; eine neue Art der musikalischen Problemstellung, erwachsen aus einem neuen Weltgefühl. Und bei dem Zusammentreten der jüngeren Musiker aller Nationen konnte man auf einem noch weiteren Plane einen gemeinsamen Nenner der Bestrebungen feststellen, dessen entscheidendes Merkmal das Aufgeben der geistigen Isolierung, das Erwachen eines Gegenwartsgefühls genannt werden könnte.

Das Kennzeichen der früheren Generation war der Begriff der Entwicklung; alles war ein Werden. Für die heutige Zeit gilt das Sein. Aus dieser Umstellung suche ich mir zu erklären, daß gegenwärtig von keinem, für die gegenwärtige Epoche maßgebenden Künstler Sinfonien geschrieben werden. Denn in der Sinfonie ist alles Entwicklung. Es werden in den für den Begriff der sinfonischen Arbeit maßgebenden Sätzen Themen aufgestellt, welche in sich die Möglichkeit einer Entwicklung, einer Fortspinnung, einer Veränderung tragen müssen. Diese Themen kehren in immer neuen Aspekten und Kombinationen wieder. Der Hörer muß sich diese Themen beim ersten Vorkommen einprägen, und sie dann bei ihrem erneuten, veränderten Vorkommen wiedererkennen. Als extremsten Fall möchte ich das Gesangsthema im ersten Satz der VI. Sinfonie von Mahler anführen, das bei seinem ersten Vorkommen von fast erschreckender Banalität ist, dann aber immer edlere Konturen gewinnt, um sich am Ende des Satzes zu choralartiger Wirkung zu steigern.

Eine solche Behandlung des Themas setzt beim Hörer nicht nur eine primärmusikalische Einstellung, sondern, darüber hinaus, eine gewisse technische Vorbildung voraus; ja des weiteren auch eine literarische Einstellung zum Begriff der Läuterung einer musikalischen Idee durch einen, außerhalb der rein musikalischen Mittel liegenden Produktionsakt, der sich aus der rein persönlichen Veranlagung des Komponisten erklärt, dem Ringen aus den Niederungen des Lebens nach dem Licht.

Was sich in der „Symphonie fantastique" von Berlioz, gestützt auf ein Programm und verteilt auf verschiedene Sätze findet: die psychologische Verwandlung eines Themas von einfacher Schönheit zu grotesker Verzerrung, wird hier, ohne Bekanntgabe eines Programmes innerhalb eines Satzes in umgekehrter Folge vorgenommen. So wie aber dieser Vorgang bei Berlioz nur aus außermusikalischen Gesichtspunkten gerechtfertigt werden kann, so verstößt er auch gegen die primär-musikalischen Formgesetze. In den Begriff der Entwicklung, der bei den Klassikern der Sinfonie nur rein formal gehandhabt wurde, ist durch die Interpolierung eines psychologischen Elementes von Seiten der Romantiker etwas hinzugekommen, was sich trennend zwischen Kunst-

werk und Publikum stellte; und solange dieser Begriff der Entwicklung in der sinfonischen Musik der Gegenwart noch lebendig ist, scheint es mir, daß die Musiker der Gegenwart keine Sinfonien – in der wirklichen Bedeutung dieses Formbegriffes – schreiben werden, ob sie sich nun über die tieferen Ursachen ihrer Zurückhaltung klar sind oder nicht.

Daher nun auch das Bevorzugen der kürzeren, leichteren, spielerischeren Formen des Konzertes, das Wiederaufnehmen älterer Formen wie des Concerto grosso, kurz aller suitenartigen Gebilde an Stelle solcher, die auf sinfonischer Arbeit beruhen. Denn da ist alles auf den Augenblick gestellt, auf das unmittelbare Erlebnis und unbeschwert von außermusikalischen Erwägungen.

Daher nun auch die Bevorzugung des Kammerorchesters an Stelle des großen Apparats, oder, wenn dieser benötigt wird, eine möglichst solistischer Gebrauch der Instrumente. Denn die Verwendung immer größerer Orchestermassen hatte zu einem Circulus vitiosus geführt. Sie war aus dem Bedürfnis nach möglichst großer Deutlichkeit einzelner Stimmgruppen im Vollklang entstanden. Aber die Vergrößerung der Gesamtmasse des Orchesters führte wieder zu einer erneuten Unklarheit bezüglich der Möglichkeit, einzelne Stimmen genügend hervortreten zu lassen; man griff zu der steten Verstärkung durch das Blech und kam dadurch zu einem übercharakteristischen Klang, der auf die Dauer ermüdete und zuletzt abstumpfte.

So glanzvoll die Verwendung großer Blechkörper zu einer Musik prächtigen oder feierlichen Charakters sein kann, so sehr erschöpfte sich die Wirkung, wenn jede Steigerung einer von den Violinen und Holzbläsern vorgetragenen Kantilene von der Trompete gestützt werden mußte. Diese Überdeutlichkeit war aber vollends notwendig, wenn es sich im Verlaufe eines sinfonischen Stückes um die Wiederkehr eines Motives oder Themas handelte, dessen neuerliches Auftreten vom psychologischen Standpunkt erhöhte Aufmerksamkeit erforderte.

Das Gegenwartsgefühl, von dem vorhin gesprochen wurde, schließt den Kontakt zwischen Werk und Publikum enger. Nicht der Künstler ist mehr die Hauptsache, sondern das Werk; daher muß dieser auch mit seinen Gefühlen hinter der im Werke selbst steckenden Idee zurücktreten. Es entfallen jene Schwankungen, die nicht aus architektonischen Begründungen abzuleiten sind, sondern aus der Psyche des Schaffenden. Es entfällt damit auch jene irrige Einstellung, daß ein jedes neue Werk seine Vorgänger an Schwierigkeit und Kompliziertheit überbieten müsse, jene Einstellung durch die sich die Kluft zwischen Werk und Hörer immer mehr erweitert hatte, und damit deren begründeten Furcht, immer wieder der eigenen Unzulänglichkeit im Erfassen und Beurteilen des Dargebotenen bewußt zu werden. Wohl stellt jedes originale Werk eine Welt für sich dar, deren Wesen sich dem Hörer nicht unmittelbar erschließt, je dichter das innerlich Gehörte umgeformt wurde; aber der erste Eindruck eines jeden gelungenen Kunstwerkes auf den Zuhörer in seiner unvoreingenommenen Gesamtheit muß doch ein solcher sein, daß er die innerste Intention zu erfassen vermag, vielmehr von der Kraft, die von dem Kunstwerk ausgeht, ergriffen wird, und spürt, um was es geht.

Und es muß auch festgestellt werden, daß sich dank dieser Umstellung in den letzten Jahren ein verändertes Verhältnis zwischen dem Musiker einerseits, dem Kritiker und dem Publikum andererseits zu entwickeln beginnt. Das Schlagwort vom Unter-

gang des Abendlandes hat bei genauerem Besinnen viel von seiner schreckhaften Nähe verloren; aber es ist wohl allen, denen Kunst und abendländische Kultur mehr als eine äußerliche Attrappe des bürgerlichen Lebens darstellt, klar geworden, daß die Musik wieder tiefer im Empfinden der europäischen Menschheit verankert werden muß; ja, umso berechtigter wird die immer mit Notwendigkeit sich ergebende exklusive Haltung einzelner gewürdigt werden, je weniger sich diese als Zeitsymptom, sondern als Einzelerlebnis ereignet.

Aus diesem Gegenwartsgefühl scheint mir auch das neuerdings gesteigerte Interesse an Tanz und Oper erklärbar. Der Tanz ist Kunst des Augenblicks. Im Tanz ist immer nur ein Jetzt und ein Hier darstellbar. Kein episches oder, musikalisch gesprochen, sinfonisches Zurückgreifen kann durch die Geste des Tänzers realisiert werden. Daher muß eine für den Tanz komponierte Musik so erfunden werden, daß sie in jedem Augenblick alles, was zu geben ist, wirklich gibt.

Auf ähnlichen, allerdings nicht so strengen Vorraussetzungen beruht das Wesen der dramatischen Musik. Auch hier besteht die Hauptaufgabe des Komponisten im Erfassen und Disponieren der Gesamtarchitektur, dermaßen, daß jede Phase in sich beschlossen und gleichzeitig eingeordnet einer höheren Gesetzmäßigkeit erscheint. Er muß den Ablauf des Dramas als eines Ganzen in einem Augenblick erhöhtester Schau – im eigentlich schöpferischen Augenblick, der entscheidend für die gesamte Komposition ist – als musikalische Architektur erleben. In diesem Augenblick projiziert sich gleichsam der zeitliche Ablauf in den Raum; das Sukzessive erscheint simultan.

In den Opern der romantischen Periode hatte es sich vielfach ereignet, daß sich die Komponisten von der Stimmung, die von einer Szene ausging, verleiten ließen, diese, ohne Rücksicht auf den Gesamtverlauf breiter und gewichtiger als es das Drama erforderte, auszugestalten; mehr noch, sich von der dichterischen Schönheit eines Satzes zu stimmungsgemäßer Ausbreitung in einem Detail verleiten zu lassen. Sie suchten die ruhigeren, epischen, erzählenden Momente festzuhalten und weiter auszuspinnen, daß diese vornehmlich zur Entfaltung der reichen Farbwirkung des modernen Orchesterklanges geeignet waren. Daraus aber erwuchs ein Anhäufen von Detailwirkungen, das für die Gesamtgestaltung der dramatischen Planes nicht günstig war.

Das Überdimensionale des romantischen Kunstwerks entspricht nicht mehr dem Empfinden dieser Zeit, die vor allem klare Gliederung und Übersichtlichkeit fordert. Demnach muß jede Szene so geformt sein, daß sie in sich geschlossen ist. Man kehrt also, auf höherer Ebene und bereichert durch die Erfahrungen des Musikdramas, zu den Prinzipien der früheren Oper zurück, die in ihrer ursprünglichen Konstruktion ebenfalls auf den unmittelbaren Augenblick eingestellt ist. Diese Rückkehr zur „gebauten" Szene kann in der Weise erfolgen, daß ältere Formen mit neuem Inhalt erfüllt werden, oder daß das Schwergewicht so sehr vom Orchester auf die Szene verlegt wird, daß hier eine Durchdringung der Prinzipien der Oper mit denen der Pantomime und des Tanzes erfolgen kann, wodurch eine neue Synthese, über die ich des öfteren schon gesprochen habe, entstehen kann.

Durch die Erneuerung der Oper ist eine der großen Musikformen, die sich an eine breite Öffentlichkeit wendet, dem lebendigen Bewußtsein der Gegenwart wieder erschlossen, und diese Tatsache ist umso bedeutungsvoller, je mehr die üblichen Konzerte,

abseits der Musikfeste, an Geltung verlieren; ob es sich da um eine vorübergehende Erscheinung oder um etwas Dauerndes handelt, läßt sich vorerst nicht absehen. Aber die Tatsache ist unleugbar, daß in den großen Städten eine Konzertmüdigkeit zu merken ist, die auch vor den Veranstaltungen berühmter Virtuosen und der großen Vereinigungen unter der Leitung angesehener Dirigenten nicht Halt macht.

Es wurde schon von berufener Seite darauf hingewiesen, daß die Wertung, vielmehr die Überwertung des Virtuosen den Höhepunkt überschritten hat; man nähert sich einer nüchterneren Zeit. Die Entwicklung einer virtuosen Reproduktionstechnik, sowohl bei den Solisten wie bei den Orchesterleitern war im 19. Jahrhundert notwendig zur Erreichung eines Zieles, das von den Komponisten immer höher verlegt wurde. Da aber nun in den letzten Jahren, und ausgehend von der Generation der jüngeren Komponisten eine Wandlung von einer virtuosen Schreibart zu einer konzertanten erfolgt, gleichzeitig aber das allgemeine Niveau der Reproduktion eine außerordentliche Höhe erreicht hat, verliert der Virtuose an Bedeutung. Wenn man die neueren Konzerte für Klavier oder für Streichinstrumente durchsieht, wird man erkennen, daß das eigentlich virtuose Element gegenüber einer gesteigerten konzertanten Musikalität zurückgedrängt ist. Die mehr lineare Schreibart der einzelnen Orchesterinstrumente erfordert zwar ein sorgsam abgestimmtes Einstudieren, verbietet aber die freigestaltende Interpretation, wie sie bei den Werken der romantischen Epoche üblich ist. Die Musik „nach der Krise“ gibt dem Kapellmeister nicht jene souveräne Stellung, wie er sie vordem innehatte. Sie spielt sich leichter, wenn nur ihr Wesen erfaßt wird; daher schwindet die Magie des Taktstockes. In dem Augenblick, wo die Komponisten auf die steten Explosionen des Gefühls verzichten, bedarf es nicht der Dämonie des Kapellmeisters, um das Orchester immer wieder über sich hinaus zu steigern, sondern nur einer in höchstem Sinne exakten Interpretation.

Es ist vielleicht eine der heikelsten Fragen der Opernvorbereitung, die mit der Aufrichtung dieses Problems berührt wird. Man kann es häufig beobachten, daß bei der Einstudierung einer neuen Oper der Orchesterpart bei den Einzelproben bis ins kleinste Detail einstudiert wird, daß aber nicht genügend Bühnenproben vorgesehen sind, um die Lebendigkeit des szenischen Spieles zu jener Höhe zu steigern, die erforderlich ist, damit Bühne und Orchester zu einer Einheit zusammenschmelzen, und daß dadurch die Gesamtwirkung getrübt ist. Denn hier meldet sich wieder der Gegenwartssinn, und verlangt im „Theater“ den Schauspieler und das Spiel des Schauspielers. Dementsprechend muß auch die Szene so gestaltet werden, daß vor allem der Darsteller zur Geltung kommt und nicht – wie dies bei den alten Bayreuther Dekorationen etwa geschah – in einer allzu reich gestalteten Szenerie verschwand.

So selbstverständlich dies klingen mag, wird doch jeder, der mit der Praxis einigermaßen vertraut ist, zugeben müssen, daß das gleichmäßige Zusammenwirken von Spiel, Szene und Orchester eine der schwierigsten Aufgaben bildet, da sie eine Art der Vorbereitung verlangt, wie sie sich heute erst allmählich durchzusetzen beginnt. Allerdings hatte Gustav Mahler während seines Wirkens an der Wiener Oper ein Beispiel gegeben, wie das Problem zu lösen sei, indem er von allem Anfang an den Plan jeder Aufführung mit dem Leiter der Ausstattung durcharbeitete und auch die Regie selbst übernahm. Dadurch ergab sich jene Einheitlichkeit und Geschlossenheit, deren suggestiver

Wirkung man sich nicht entziehen konnte. Hier auch empfand man den Dirigenten nicht als Virtuosen, sondern nur als Mittler zwischen Werk und Publikum.

Nur darf auch nicht übersehen werden, daß Mahlers Wirken in die letzte große Blüte des Wagnerschen Kunstwerkes fiel und in eine Stagnation des Opernschaffens; daß er seine Aufgabe vor allem darin sah und sehen mußte, die Hauptwerke der deutschen Oper von Gluck bis zu Wagner einstudieren und ständig auf dem Repertoire zu erhalten: daß während seiner Tätigkeit als Operndirektor nur ganz allmählich mit der „Feuersnot" und „Salome" von Richard Strauss nach dieser Stagnation wieder eine gesteigerte Opernproduktion einsetzte. Heute aber steht jeder Opernleiter vor gänzlich anderen Aufgaben und auch darin äußert sich das Gegenwartsgefühl, daß das Publikum Anteil an dem Schaffen der gegenwärtigen Generation nimmt, und daß der Opernleiter nicht nur in langer Vorbereitung schon Bekanntes wieder einzustudieren hat, sondern jeweils, rasch zugreifend, aus der Fülle des eben Geschaffenen seine Wahl treffen muß.

3.

Wenn im Vorangegangenen von einem Gegenwartsgefühl gesprochen wurde, welches den Musiker veranlaßt, der Formung seines Schaffens jene Unmittelbarkeit zu geben, kraft der jede Phase der Komposition ohne Umweg auf den Hörer wirken soll, so muß auch von diesem Begriff in seiner platten Bedeutung Erwähnung getan werden und man kommt damit zu jenen Erscheinungen, welche für die neue Kunst Gefahren bergen.

Wenn nämlich das Gegenwartsgefühl im banalen Sinne als Zeitgefühl empfunden wird, so resultiert daraus eine Überschätzung all dessen, was dem Tage zugehört. Als eine solche Erscheinung ist das sogenannte „Musikantische" aufzufassen, von dem bei der Beurteilung neuerer Werke vielfach gesprochen wird. Gemeint ist damit die besondere Artung der Begabung mancher Komponisten, sich mit unbeschwerter Leichtigkeit musikalisch auszudrücken. Ist diese Begabung mit einer Tiefe der schaffenden Natur vereint, dann bedeutet das Wirken eines solchen Musikers eine Bereicherung der Epoche. Entspringt aber diese Leichtigkeit nicht einer inneren Fülle sondern haftet an der Außenseite der Erscheinung, dann liegt die Gefahr nahe, daß die Lust am Produzieren nicht durch den kritischen Sinn, der die Auswahl der Gedanken zu bestimmen, geregelt wird.

Vergleichen wir diesen Vorgang mit einem ähnlichen auf dem Gebiete der Literatur, so wird man den, der seine Ideen auswählt, formt, feilt, auf die höchste Gestaltung treibt, der die kreativen Einfälle seiner Phantasie verdichtet, als Dichter, den aber, der angeregt durch die Vorgänge des Tages das was ihm durch den Kopf geht – ohne diesen höchsten Umformungs- und Gestaltungsprozeß anzustreben – niederschreibt, als Journalisten bezeichnen. In früheren Epochen eines gesicherten Wertgefühls konnte sich auch der Musiker die Annehmlichkeiten einer leichten Faktur gestatten; in einer Zeit aber, in der die Maßstäbe der Wertung so sehr ins Wanken geraten sind wie in der unseren, besteht die Gefahr, daß die leichte Faktur das innerste Wesen der Musik gefährdet, daß wir einen musikalischen Journalismus mit allen unerwünschten Folgen eines solchen erhalten.

Die Freude am leichten, unbekümmerten Schreiben ist bei der jüngsten Generation als begreifliche Reaktion gegenüber der allzu kritischen Einstellung der vorangegangenen zu verstehen; sie darf jedoch nicht in routinierte Geläufigkeit ausarten, in Geläufigkeit, die über den Leerlauf der Gedanken hinwegtäuschen will.

Mißverstandenes Gegenwartsgefühl ist aber auch die fast kindliche Freude an Stoffen für die Opernbühne, in denen Äußerlichkeiten des Lebens dieser Zeit dargestellt werden. Die Quellen der Begeisterung eines bestimmten Publikums für diese Richtung sind nicht immer die reinsten; es freut sich auf der Opernbühne Dinge zu sehen, die es bisher nur im Boulevardtheater vorgesetzt bekommen hatte. Dort hatte es an den routinierten, handfest gezimmerten Stücken Gefallen gefunden, allerdings mit einem leisen Gefühl des Unbehagens, denn man wußte, daß derartige dramatische Produkte nicht zur Literatur gerechnet wurden. Nun aber begegnet man solchen Sujets auf der Opernbühne, auf der gleichen Bühne, auf der man den sublimsten Kunstgenuß zu empfangen pflegte, und darf sich ungeniert als Anhänger dieser Art von Kunst bekennen, da doch Komponisten der ernsten Richtung diese Texte in Musik gesetzt haben. Fast scheint es mir, daß die Komponisten gegen diese Art des Verständnisses, das auf einem Mißverständnis beruht, protestieren müßten; denn dieses beruht auf einer Bewunderung der Äußerlichkeiten, auf einer Selbstgefälligkeit der Zuschauer, die, von der Szene fasziniert, gar nicht auf die Qualitäten der Musik achten, ja, denen man zu den Vorgängen auf der Bühne auch eine beliebig andere Musik vorsetzen könnte, ohne daß dies anders bemerkt würde, wie der Wechsel der Musikbegleitung zu einem packenden Kinostück.

Gerade aber in dieser Zeit, in der Kino und Revue zu so großer Bedeutung gelangten, scheint es mir die Aufgabe der Oper zu sein, die Linien ihres ureigensten Gebietes schärfer, als es bisher notwendig war, zu betonen; jene Qualitäten zu entwickeln, auf denen sie die Vorherrschaft behalten muß, soll sie überhaupt noch Berechtigung haben.

Aber so wie auf die heroische Zeit der Freiheitskriege nach der Besiegung Napeleons in Europa eine Periode der Erschlaffung folgte, in der gefällige, etwas rührselige Sentimentalität die Literatur beherrschte, so erlebt man heute ein Gleiches nach der übermäßigen geistigen Anspannung der Kriegs- und Nachkriegsjahre. Nur ist es zum ersten Male, daß dieses Genre in aktueller Aufmachung auf die Opernbühne kommt und vom Publikum mit ernstzunehmender Kunst verwechselt und bejubelt wird, weil dieses stolz darauf ist, jetzt „die Moderne" zu verstehen. Dem Einschwenken begabter Musiker in diese, nur für den Tag bestimmte Kunstrichtung, wird man keine allzugroße Bedeutung beimessen. Sie dürften diese Phase ebenso abstreifen wie Hauff seine Bewunderung für Clauren, in dessen Fahrwasser er den „Mann im Mond" begann, um dann aber durch Übertreibung aller Effekte und Sentimentalitäten den Roman zu einer Parodie auf das Genre derartiger Modeerzeugnisse umzugestalten. Der Gewinn, daß derart aktuelle Themen auf die Opernbühne gebracht werden, scheint mir für das Gesamtbild der Oper darin zu bestehen, daß die pseudonaturalistischen Opernfiguren – leere Theaterhelden ohne eigenes Leben – unmöglich gemacht worden sind; und dieser Gewinn ist nicht gering zu bewerten.

Es mag auffällig sein, daß bei den Darlegungen bisher nicht von den veränderten stilistischen und technischen Mitteln der neuen Kunst gesprochen wurde. Aber darin lag eine bewußte und willentliche Zurückstellung aller Fragen des Handwerkes, die bei der Betrachtung bisher eine zu gewichtige Stellung eingenommen hat. Die allzu große Kultivierung des harmonischen Problems im neunzehnten und zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts hatte beispielsweise die Aufmerksamkeit von den primär wichtigen Problemen des formalen Aufbaues so sehr abgelenkt, daß selbst bei bedeutenderen Komponisten

der Bau längerer Melodien, wenn man die harmonischen Stützen wegnimmt, nicht als einwandfrei zu bezeichnen ist.

Diese Überschätzung des Harmonischen als eines konstruktiven Hilfsmittels ging so weit, daß der theoretische Musikunterricht mit Übungen über einem bezifferten Baß beginnt, bei denen der Schüler nur sekundär zum Bilden einer selbständigen Melodie erzogen wird, statt mit der Erziehung zur Erfindung selbständiger Melodien ohne jede Begleitung, mit der jede theoretische Schulung anfangen müßte. Nur in vereinzelten Fällen wird in der letzten Zeit von einigen Komponisten dieser Weg der musikalischen Schulung eingeschlagen. Es scheint in dieser Überschätzung des Harmonischen eine Unterschätzung der Kraft, melodisch Neues erfinden zu können, zu liegen. Erst die Umstellung auf eine lineare Schreibweise, die allerdings noch vielfach ein archaisierendes Verwerten des barocken Melodiegutes ist, schafft hier Wandel.

Die Betonung der Vertikale vor der Horizontale hatte zur Verfeinerung des Details geführt und damit zum Zerfall der Form. Die neue Synthese muß wieder das richtige Ebenmaß zwischen beiden Auswirkungen der musikalischen Kraft herstellen. Hier wirken die Darlegungen von Ernst Kurth in seinem „Linearen Kontrapunkt", die „Melodielehre" von Ernst Toch und die großangelegte „Musikästhetik" von Hans Mersmann richtunggebend, und es wäre zu wünschen, daß der offizielle Musikunterricht im Sinne der dort vertretenen Gesichtspunkte umgestaltet würde.

Es sei gestattet, hier einen Gedanken aufzunehmen, dem ich an anderer Stelle, in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" anläßlich einer Studie über die „Musikästhetik" von Mersmann kurz angedeutet habe. Mersmann sagt, daß das Hören von Musik letzten Endes nichts anderes sei, als eine unaufhörliche Herstellung von Beziehungen zwischen Ton und Ton, und daß diese Beziehung darin bestehe, daß beide Töne nur Exponenten einer durch sie und unter ihnen wirkenden Kraft sind.

Man kann noch einen Schritt weiter gehen und findet dann — den Ergebnissen der neueren Physik folgend, welche in auffallender Weise mit althergebrachten gnostischen Erkenntnissen übereinstimmen – daß das Wesentliche nicht die Folge von Tönen ist, zwischen denen eine Beziehung oder eine Spannung hergestellt wird, sondern daß die Ursache dessen, was man als Beziehung ansieht, was die Spannung bewirkt, daß die Kraft selbst das Essentielle ist, selbst Musik, und die Töne nur meßbarer Ausdruck des bewegten Ausströmens und der Kurven dieser Kraft. Das Intervall ist nicht eine Beziehung zwischen zwei Tönen, sondern Auswirkung einer bestimmten tönenden Kraft; auf abstrahierendem Wege stellt man nachträglich die Töne fest, die den Beginn und das Ende der innervierten Kraft bedeuten. Daß diese Ansicht nicht willkürlich und fern der Wirklichkeit ist, beweisen die Notenschriften des Orients und des christlichen Mittelalters, die vielfach nur Intervallschriften waren, ohne die Tonhöhe zu bezeichnen; manchmal hatte die schriftliche Fixierung selbst nur den Zweck, die melodische Kurve, in der die tönende Kraft ausströmen sollte, vorzuzeichnen.

Daß unsere Musiklehre nicht vom Intervall sondern vom einzelnen Ton ausgeht, beruht darauf, daß sie sich auf die antike griechische, mehr philosophisch-mathematische als musikalisch-praktische Theorie stützt, die von der Tonerzeugung auf dem Saiteninstrument ausgeht, also vom Mittel der Reproduktion. Maßgebend für die Betrachtung ist aber der Akt der musikalischen Produktion und die Aufnahme der Musik

durch den Hörer. Überall dort, wo die Gesangsmusik größere Bedeutung hatte als die Instrumentalmusik, findet sich die ursprünglichere Art der Intervallschrift.

Empfinden wir demnach Musik wieder als das Wirken einer tönend geformten Kraft, dann überwiegt in unserem Gestaltungswillen das horizontale, zur Form drängende, synthetische Element über das vertikale, analytische.

In der romantischen Kunst war das natürliche Ausströmen dieser Kraft durch das Dazwischentreten des persönlichen Willens des Komponisten gehemmt gewesen. Die Individualität des Schaffenden lenkte das Ausströmen der Musik durch Einschaltung des Stimmungsmomentes aus der Bahn des gesetzmäßigen Ablaufes in die einer freien, aus psychologischen Momenten erklärbaren Gestaltung. Aber durch die Aufhebung des im Musikalischen selbst begründeten Ablaufes und durch die Aufstellung einer nur im Psychologischen verständlichen Struktur wurde die Musik dem allgemeinen Empfinden entfremdet. Das wirkungsvollste Mittel zur Erzielung einer Stimmung, zur Ablenkung der Melodie aus der Bahn des gegebenen Ablaufes bildete das Harmonische. Es ist nun bezeichnend, daß die Musik erst in jenem Augenblick problematisch zu werden begann, da sich das Harmonische beherrschend auswirkte und die Subjektivität des Komponisten auf die formale Gestaltung Einfluß nahm. Um 1600, mit dem Vorherrschen der Monodie, mit der Entwicklung des dramatischen Stiles beginnt die musikästhetische Diskussion. Aber solange die gesellschaftliche Bindung zwischen Publikum und Werk besteht, greift die Diskussion selbst in ihrer schärfsten Form nicht an die Wurzeln der Kunst. Erst in der romantischen Epoche, da diese Bindungen aufgehört hatten, beginnt jene Entfremdung von der im Vorangegangenen gesprochen wurde, die Basis auf der eine wesenhafte Kunstpflege nur möglich ist zu gefährden.

Nun scheint sich aber, abgesehen von den bisher erwähnten Symptomen, die auf eine Wendung der gesamten musikalischen Situation schließen lassen, in den Bestrebungen der Jugendbewegung etwas Zukunftverheißendes vorzubereiten. Die Tatsache, daß große Schichten der heranwachsenden Generation ein tiefergehendes Interesse für gehaltvolle Musik zeigen, daß sie nicht nur ältere Musik pflegen, sondern auch zur gegenwärtigen Stellung nehmen, daß Komponisten, die führend im heutigen Musikleben stehen, Werke für diese Vereinigungen schreiben, verdient Beachtung. Denn hier findet sich wieder ein zweckhaftes Zusammenschließen von Künstler und einem Publikum von distinkter Physiognomie wie in vergangenen Jahrhunderten; ein Zusammenschluß, der dem Künstler Gewähr des Verständnisses seiner Schöpfungen und die Sicherheit nicht in den luftleeren Raum hineinzuwirken, gibt.

Und dessen bedarf der Künstler im höchsten Maße. Es besteht gleicherweise bei Kulturlosigkeit und überfeinerter Kultur ein Zustand, daß die besten Dinge ins Leere gesprochen werden. Nur die innere Beziehung zwischen dem Künstler und seiner Umwelt gibt dem Geschaffenen die Wirklichkeit.

4.

Man kennt jene Anekdote, die über ein Gespräch zwischen Gustav Mahler und Brahms auf einem Spaziergang berichtet. Brahms meinte, die Musik sei an den Endpunkt ihrer Entwicklung angelangt. Mahler zeigte als Antwort auf eine Stelle in dem neben der Straße strömenden Bach und sagte: „Hier fließt die letzte Welle“.

Immer wieder wird es scheinen, daß die Musik an den Endpunkt ihrer Entwicklung angelangt ist und immer wieder wird es sich zeigen, daß eine Umstellung im geistigen Aspekt ungeahnte Möglichkeiten eröffnet. So meint man, daß eine bestimmte Entwicklung im Stilistischen jahrzehntelang noch das allgemeine Problem bilden müsse, und erlebt nach kurzer Zeit, daß durch ein von anderer Seite her auftauchendes Problem alle weiteren Versuche in der Linie des ersteren gegenstandslos geworden sind. Die Generation zwischen 1900 und 1910 glaubte beispielsweise, daß die weitere Entwicklung in einer immer mehr gesteigerten Verfeinerung des Harmonischen gesucht werden müsse, daß man auf dem Wege der immer subtileren Verwendung der Dissonanzen zu Viertel- und Sechsteltönen gelangen werde; aber während scheinbar unbegrenzte Möglichkeiten im Klanglichen jetzt schöpferisch zu verwerten waren, erfolgte unerwartet der Einbruch des Rhythmus, dessen Kraftimpulse sich im Horizontalen auswirkten und alle Aufmerksamkeit vom Harmonischen abzogen.

Dies ist das Beglückende am Wesen der Kunst, daß sie durchaus unerrechenbar ist; daß man ihre Erscheinungen nur im Nachhinein erklären, bloß ahnungsweise aber vorausbestimmen kann. Die Gegenwart, die immer etwas von Vergangenem und etwas von Zukünftigem in sich begreift, läßt sich noch erfassen, und dieses Erfassen wird, so persönlich gefärbt es auch sein mag, am besten wohl von schöpferischen Naturen ausgehen, die gewohnt sind, im eignen Werk vom eben Geschaffenen auf das demnächst zu Schaffende zu schließen, daher durch ein gewisses Einfühlungsvermögen auch bei fremden Werken vom Gegebenen auf das Zukünftige zu schließen imstande sind. Daß auch der vorliegende Versuch, Rechenschaft über die gegenwärtige Situation der Musik, über den Künstler dieser Zeit und über die Zeit selbst zu geben, persönlich gefärbt sein mußte, sei nicht in Abrede gestellt; aber welche Darlegung künstlerischer Probleme wäre objektiv?

Ich war nur bemüht, diesen Überblick so zu gestalten, daß die Betrachtung aus der Sphäre des allzu Beengten in die einer höheren Allgemeinheit gerückt und möglichst geringer Gebrauch von den katalogisierenden Schlagworten, Totengräbern des lebendigen Erlebnisses gemacht wurde.

Kunst ist geformtes Erlebnis. Ungeformtes Erlebnis kann ebensowenig eine vollkommene künstlerische Wirkung ausüben wie unerlebte Form. Tritt die Persönlichkeit des Künstlers zu stark aus seinem Werk hervor, dann gefährdet dies das organische Wachstum der Form; tritt sie zu stark zurück, dann wirkt die Form durch den Mangel des Erlebnisses leer. In jenem geheimnisvollen Gleichmaß zwischen der Gestaltungsvorstellung und dem Gestaltungswillen besteht die Aufgabe des Künstlers. Dieses Gleichmaß kann sich aber nur schwer in Zeiten einstellen, in denen keine Bindung zwischen dem Künstler und seinem Publikum besteht; in solchen Zeiten wird der Gestaltungswille über die Gestaltungsvorstellung die Oberhand gewinnen. In jenen wiederum, in denen der Künstler Konzessionen macht, um seinem Publikum zu gefallen, wird das Moment des Inhalts so sehr zu Gunsten der glatten Form zurückgedrängt, daß sich keine Selbständigkeit entfalten kann, daß die Gestaltungsvorstellung über den Gestaltungswillen herrscht. Nur in jenen Epochen, in denen das richtige Verhältnis zwischen dem Künstler und seinem Publikum besteht, ergibt sich das Gleichmaß, welches im Kleinen wie im Großen die vollkommene künstlerische Wirkung ermöglicht; und da, wie im

Vorstehenden angeführt wurde, sich die Zeichen mehren, daß wir in eine Epoche eingetreten, in der die innerliche Beziehung zwischen dem Künstler und dem Publikum eine Wandlung zum Besseren erfahren hat, kann man auch mit Zuversicht der schöpferischen Zukunft der Musik entgegensehen.

Reinhold Heyden (Halle-Weißenfels)

ALTE CHORPRAXIS HEUTE

Die instinktive Nähe und intensive Beschäftigung mit alter Chormusik, wie wir sie in wachsendem Maße während des letzten Jahrzehnts erlebt haben, ermöglichten es, daß wir heute nicht mehr auf rein rückwärtigem Wege zu ihrer Erfassung und Darstellung vordringen. Rückwärtig war unser Hören notwendig solange, als man nach einer Periode fast ausschließlicher Befangenheit in der Klangwelt der Romanik und Klassik erstmalig wieder zu Bach „zurückfand" oder solange man späterhin etwa Schütz lediglich als einen „Vorläufer Bachs" zu fassen vermochte. Es wäre müßig, die Etappen, über die man in immer frühere Epochen vorstieß, im einzelnen weiter darzustellen, zumal es hier zu weit führen würde, wenn wir die soziologischen Umgestaltungen im Zusammenhang mit Erscheinungen wie der Jugendbewegung mit in unsere Betrachtung einbeziehen wollten. Wesentliche Triebkräfte für diesen Prozeß lassen sich kaum anders als von dort aus aufdecken. Die neue lebensmäßige Ergriffenheit einer ganzen Generationsschicht vom Volkslied, Kirchenlied und gregorianischen Choral bildeten den Nährboden für ein Eindringen in die alte Chormusik – nun nicht mehr allein von der ausgewachsenen Mehrstimmigkeit her („rückwärtig"), sondern aus der einstimmigen Wurzel und Kraftquelle in Uebereinstimmung mit dem Richtungssinn der einstigen geschichtlichen Entfaltung dieser Kunst. Die einfache Beobachtung der äußeren Vorgänge lehrt, daß gegenwärtig die äußerste Grenze der für weitere Kreise bisher praktisch erschlossenen Musik um 1450 (etwa Lochamer Liederbuch und frühe niederländische Meister) liegt. Das zeigen am deutlichsten vielleicht die der Praxis dienenden Veröffentlichungen der Musikverlage, vornehmlich der Jugend- und Volksmusikbewegung.

Symptome für eine entscheidende Wandlung in der Einstellung zur alten Musik finden sich ebenso auf instrumentalem Gebiet. Die Wertschätzung des originalen Instrumentariums, das erwachte Empfinden dafür, daß zwischen Violen, Laute, Cembalo, Clavichord, alter Orgel und der für sie geschaffenen Musik eine tiefste innere Kongruenz besteht, sodaß solche Werke unmöglich auf einem später gewordenen Instrument „vollkommener" zur Darstellung gebracht werden können, – Hindemiths Konzertieren auf der Viola d'amore und die deutsche Orgelbewegung sind zwei herausgegriffene Beispiele dieses Umschwungs – all das sind Erscheinungen, die mit der eingangs erwähnten Änderung der Blickrichtung auf Grund eines verstärkten Einvernehmens mit den Grundkräften historischer Musik zusammenhängen.

Aus den bisher gemachten Feststellungen dürfte sich eine Kardinalbedingung für fruchtbare Chorarbeit an alter Musik ablesen lassen. Entscheidet sich an ihr die Frage, ob ein Chorkreis überhaupt eine innere Verbundenheit mit alter Musik erlangt, so ergeben sich auf dem weiteren Wege der Erarbeitung alter Chorwerke noch die ver-

schiedensten Anlässe zu gründlicher Scheidung der Geister. Lehrreich ist hier die Tatsache, daß sich gerade häufig bei Chorverhältnissen mit günstigster Disposition an schöpferischen Gestaltungskräften zunächst eine starke Abneigung gegen „historische Interpretation“ regte – bei aller Sympathie für die historische Forschung selbst. Tatsächlich sind Kreise ohne derartige Voraussetzungen und ohne anfängliches Wissen um wissenschaftliche Forschungsergebnisse durchweg leichter zu aufführungspraktischen Ergebnissen von weitgehender Ähnlichkeit und Übereinstimmung mit den von der Forschung freigelegten geschichtlichen Vorbildern gelangt, ohne sich dessen bewußt zu sein. In der „Musikantengilde“, 1926, Heft I, hatte ich Gelegenheit, an Beispielen mehrstimmiger weltlicher Liedmusik des beginnenden 16. Jahrhunderts über chortechnische Erfahrungen zu berichten, die in der praktischen Arbeit gewonnen wurden. Und zwar handelt es sich in erster Linie um den Bruch mit der üblichen gestaffelten en bloc-Aufstellung des Chores zugunsten einer Chorform, die aus der strukturellen Bezogenheit der Stimmen etwa eines Senff'schen Liedsatzes untereinander und vor allem auf seinen „Evolutionskern“, den Tenor, entsprang. Die dort (in der Arbeit des Madrigalkreises „Hamburg-Tübingen“) erstrebte Widerspiegelung der Werkgestalt in der Chorgestalt sei hier nur wieder beispielsweise angedeutet, weil ein Fehlschlag den Anstoß gab, nämlich die Unmöglichkeit, das aus der Partitur erkannte lebendige Stimmengefüge auch für das aufnehmende Ohr in eindringlicher Klarheit wahrnehmbar zu realisieren, ohne daß sich die Chorstimmen in analoge räumliche Beziehung zueinander setzten.

Von bestimmendem Einfluß auf die Gewinnung einer Chorform, die eine den Mühen um eine wesensgerechte Darstellung genügende Lösung brachte, war der Umgang mit dem Kanon besonders des 16. und 17. Jahrhunderts. Er führte (als die einfachste unmittelbar aus der Kernstimme erwachsende Form der Mehrstimmigkeit) zur Ordnung der Chorstimmen in der Kreisrunde. Schwierigkeiten, die in Übungsräumen verschiedenster Art dieser Chorordnung entgegenzustehen scheinen, sind zu beseitigen. Solche Hindernisse bestehen ernstlich auch nur für zahlenmäßig starke Chöre. In dieser Hinsicht kam die nur das Werk suchende Praxis von heute wie die musikwissenschaftliche Forschung zu dem Ergebnis, daß für die Chormusik des 16. und 17. Jahrhunderts, von deren Aufführungspraxis wir hier handeln, eine kleine Besetzung einzig angemessen und tragbar ist; – erst bei Anerkennung dieser Basis sind z. B. Tempofragen überhaupt diskutierbar. Einen historischen Maßstab für die Zusammensetzung eines repräsentablen Chores des 16. Jahrhunderts stellt die Hofkapelle Karls V. dar, die er mit zum Augsburger Reichstag nahm. Sie bestand aus 6 Tenoristen, 4 Bassisten, 4 Altisten und 10 Diskantknaben außer dem Kapellmeister. Für das 17. Jahrhundert legen bildliche Darstellungen wie die Heinrich Schützens im Kreise seiner Musiker (Reproduktion in der Spitta'schen Gesamtausgabe seiner Werke) hiervon und von der zentrischen Chorform Zeugnis ab. Das damit verbundene Einrücken des Chorleiters in den Kreis der Sänger, also eine (wenn auch bei kleinem Chor nicht so schwerwiegende) Einschränkung seines alles beherrschenden Überblicks gegenüber den Gepflogenheiten späterer Zeiten – wir sprechen hier aus der rückwärtigen Perspektive – wird im Zusammenwirken der Chorkräfte kompensiert durch eine weitgehende Aktivität der Chorsänger. Diese wird erreicht einerseits durch die Möglichkeit einer sehr intensiven gemeinschaftlichen Erarbeitung des Werkes – nicht nur der Einzel-

stimmen, sondern vielmehr auch ihrer Funktionen, ihrer Fügung zum Gesamtbau (– dies alles sinnfällig-gehörsmäßig gemeint und chorpraktisch bewirkt durch ein der Werkstruktur entsprechendes Vorgehen beim Aufbau von Stimme zu Stimme, – Beispiele aus einem geschlossenen Stilbereich in dem oben erwähnten Spezialaufsatz) andererseits durch die von vornherein beim kleinen Chor gegebene nähere räumlich-akustische Beziehung. Das Chorstimmbuch, aus dem alle Sänger einer Stimme, und das Chorbuch, aus dem sämtliche Chorstimmen gemeinsam singen, befördern (in alter wie heutiger Zeit) die Gleichrichtung aller an der Gestaltung beteiligten Kräfte auf das in ihnen niedergelegte Werk außerordentlich. – In weitestem Maße überzeugende Belege für ein zur Mitte gerichtetes Zusammenwirken auch von Chor und Orchester lieferte das 2. Schützfest Ostern 1929 in Celle. Übrigens erbrachte ein Vergleich der Celler Darstellung der Schütz'schen Matthäuspassion mit einer kurz darauffolgenden Aufführung desselben Werkes durch den gut renommierten (ebenfalls kleinen) Chor an einer der Hamburger Hauptkirchen in der en bloc-Aufstellung (Männerstimmen im zweiten Gliede hinter den Frauenstimmen stehend) den eindeutigen Beweis, wie sehr in letzterem Falle die Entfaltung des Werkes gehemmt war, – dabei völlig abgesehen von der sonstigen chorischen Leistung.

Das im Vorsehenden ohne jede Absicht systematischer Vollständigkeit beigetragene Material zur Aufführungspraxis von Werken des 16. und 17. Jahrhunderts mag in der Art, wie es dargeboten wurde, hie und da eine Folgerung durchblicken lassen, – daß nämlich für die heutige und künftige Praxis ein auf einheitlicher, nicht mehr als zwiespältig empfundener Erfassung von historischer Tatsachenforschnng und lebensvoller Gestaltung beruhendes Vorgehen das Gegebene ist. Ein völlig unbeschwertes, dilettierendes Experimentieren und „Sich-Vergreifen" an alter Musik ist dann ebenso wenig mehr am Platze wie – musikwissenschaftliche Seminare ohne chorpraktische Schulungsstätten.

Frieda Loebenstein (Berlin)

MUSIKALISCHE ERZIEHUNG DURCH DAS KLAVIER

Im Anschluß an die Wandlung des Erziehungsideals, die Entwicklung der Musikpädagogik und die Forschungsergebnisse der Jugendpsychologie, im Gefolge der Forderungen des Arbeits- und Gemeinschaftsunterrichts war eine Absage an die bis dahin gut geheißene Musikerziehung und deren Methoden nur konsequent und naturgemäß. Früher bildete den Mittelpunkt der musikalischen Unterweisung der Klavierunterricht. Die Beschaffenheit des Klaviers, die Gegebenheit der Töne, verbunden mit der Möglichkeit, diese auch rein verstandesmäßig zu wählen, kam der damaligen mehr auf die technische Entwicklung gerichteten Unterrichtsanschauung durchaus entgegen. In einer nach technischen Schwierigkeiten gesteigerten Folge von Klavierstücken erschöpfte sich der Aufbau eines normalen Lehrgangs für den Klavierunterricht. Dieser bloße Hinweis auf die nach technischen Stufungen geordneten „Lehrgänge", auf alle jene Klavierschulen mag hier genügen, um diese damaligen Unterrichtstendenzen zu kennzeichnen.

Auf dem Klavier sind alle Töne vorhanden. Es war also nicht nötig, sie zu erarbeiten. Der Verstand, nicht das Gehör wählte die Töne. Die Tätigkeit des Gehörs war nicht Voraussetzung für die Bildung der Töne, sondern allenfalls Kontrolle für die Anschlagsarten. Eine Notwendigkeit für Gemeinschaftsmusizieren bestand ebenfalls nicht. Das Vierhändigspielen gehörte nicht direkt zur Ausbildung. Im wesentlichen musizierte der Klavierschüler allein für sich. Er übte seine Solostücke. So verbreitet in vielen Schichten der Klavierunterricht war, den neuen Forderungen des Arbeits- und Gemeinschaftsunterrichts konnte er nicht entsprechen.

So war mit dem beginnenden Aufstieg der modernen Musikerziehung eine brüske Abwehr vom Klavier als Instrument fürs erste anscheinend wesensnotwendig verbunden. Allmählich jedoch ist der Rückschlag hiergegen unverkennbar geworden. Träger dieser neuesten Bewegungen sind in erster Linie die Klavierpädagogen selbst. Eberhard Preußner kennzeichnet in seinem sehr fundierten Buch „Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik“[1]) die Kräfte und Einsichten, welche die heutige Musikerziehung vorbereitet und durchgesetzt haben. Hierbei schreibt Preußner dem vorigen Jahrhundert das Verdienst und die musikgeschichtliche Rolle zu, die „Sehnsucht nach dem Musikerlebnis bei allen Volksschichten überhaupt ermöglicht“ zu haben. Dieser Sehnsucht zur Erfüllung zu verhelfen, waren dann die Führer der musikalischen Jugendbewegung berufen. In ihnen war ein ganz neues Musikerfahren der Ausgangspunkt, wobei Werke wie die von Ernst Kurth, Hans Mersmann[2]) u. a. zu einer Vertiefung des ersten rauschhaften Erlebens und zur Klärung der Arbeitsmethoden geführt haben. Im Geigen- und Gesangsunterricht, im Musikunterricht der Schulen[3]) suchte man den bisher gewohnten Lernunterricht zum Erlebnis- und Arbeitsunterricht zu wandeln. Es wäre nun aber durch nichts zu begründen, sollte nicht auch im Klavierunterricht die gleiche Wandlung sich vollziehen können.

Die kurze Skizzierung eines solchen Lehrgangs[4]) möge verdeutlichen, wie auch und gerade das Klavier diesen neuen Unterrichtszielen zwanglos eingefügt werden kann. Die geforderte Hinwendung von der bisherigen mehr auf technische Fortschritte gerichteten Lehrweise zu einer lebendigen Musikunterweisung vollzieht sich von den grundsätzlich veränderten musikpädagogischen Voraussetzungen her in erstaunlich organischer Kontinuiät. Scheinbar finden nur äußerliche Umbenennungen statt. In Wahrheit ist es eine wesentliche Umdeutung und Intensivierung musikalischen Erlebens. „Klavierunterricht“ und „Musikunterricht“: klar und scharf zeichnet sich hierin das Einst vom Heute ab. Klavierunterricht – das heißt, daß der Schüler mit den Besonderheiten des Instruments vertraut wird und die Schwierigkeiten mehr und mehr überwinden lernt. Musikunterricht – in diesem Wort schon hat das Instrument als solches nicht mehr Platz gefunden. Das Klavierspiel nimmt auch in der Tat einen geringeren Teil der Unterrichtsstunde in Anspruch. Das Klavier ist, ganz räumlich gesehen, für das Kind gesehen, nicht mehr

[1]) Musikpädagogische Bibliothek, Quelle & Meyer.

[2]) Ernst Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Romantische Harmonik. Max Hesses Verlag, Berlin. Hans Mersmann, Angewandte Musikästhetik, ebenda.

[3]) Eine geisteswissenschaftliche Darstellung dieses Stoffgebiets, wie sie bisher nicht vorlag, findet man bei Georg Schünemann, Geschichte der deutschen Schulmusik, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

[4]) Literatur: Frieda Schmitz-Maritz, Musikerziehung durch den Klavierunterricht. Verlag Vieweg. Waldemar Wöhl: Klavierbuch für den Anfang. Verlag Kallmeyer. August Halm: Klavierübung. Bärenreiter-Verlag, Kassel. Frieda Loebenstein: Der erste Klavierunterricht. Verlag Vieweg.

ein besonderes, massiges, allem Spielzeugartigen wesenhaft verschiedenes Etwas. Es ist vielmehr, neben anderen Ausdrucksmitteln (Singen, Blasinstrument, Schlagzeug), eben nur ein anderes und weiteres. Mit dem Unterschied jedoch, daß sich auf dem Klavier alles, was im Innern klingt, wiedergeben läßt, daß es so, in der Vielfältigkeit seiner Töne und Klangfarben, für kindliches Empfinden ohne Grenzen ist. In dieser „Grenzenlosigkeit" kommt das Klavier sehr dem Lebensgefühl des Kindes entgegen, das mit irgend welchen Beschränkungen noch gar nichts anzufangen weiß und von sich aus keine solchen will.

Es gibt nun nichts Schwereres, Verantwortungsvolleres für den Lehrer als die Führung in der ersten Zeit des Musizierens. Die Vorstellungswelt, in der das Kind lebt, darf nicht gefährdet werden. Gleichzeitig aber muß sie erweitert werden. Da gilt es also, den Willen des Kindes lediglich zu leiten, seinem Ausdrucksbedürfnis vorsichtig nachzuspüren und seine Fragen mit der Absicht auf organische Entwicklung zu beantworten. Die Forschungsergebnisse der Jugendpsychologie, die kein moderner Musikunterricht unbeachtet lassen darf, bewahren den Lehrer davor, einen dem Alter des Kindes nicht angemessenen Lehrstoff zu übermitteln.

Rein äußerlich gestaltet sich der Unterricht notwendigerweise in Gruppen. Nur im Gemeinschaftsunterricht ist freies, lebendiges Musizieren möglich. Daneben arbeitet das Kind am Instrument eine kurze Zeit allein. Im Gruppenunterricht wird gespielt, gesungen und getanzt, und durch dieses Singen mit Spiel und Bewegung das musikalische Hören entwickelt. In den Spielen und Liedern aber sind alle Elemente der Musik enthalten, oft nur als Keim, als Andeutung künstlerischer Formwerdung. Gerade nur soweit reicht die Fassungsgabe des Kindes. Jeder größere Klaviersatz (Clementi-Sonatinen) hindert die organische Entwicklung und führt zum mechanischen Erlernen von Musikstücken.

Wie schon gesagt wurde, erhält das Klavier als Instrument für das Kind eine veränderte Bedeutung. Es ist ihm Spielzeug, wie alle andern Instrumente auch. Wird das Zwitschern der Vögel, das Brummen eines Bärs, das Stapfen des Elefanten, das Schleichen der Katze, das „Hopp, hopp, hopp" z. B. mit der Stimme oder am Schlagzeug oder mit Flöte dargestellt, so ist hingegen das Klavier geeignet, diese Vorstellungsverbindungen viel mannigfaltiger und farbreicher anzuregen. Für das Kind ist hier Spiel. Der Lehrer aber könnte unbedenklich von „technischen Übungen" sprechen. Denn Schleichen, Springen, Stapfen sind – andeutungsweise – zugleich Anschlagsarten in Wechsel und Fülle. Das Kind versucht nach seiner Phantasie das Vorgestellte zu gestalten. Es ist das erste Vertrautwerden mit dem Klavier, aber fruchtbar für alle Zukunft. Die vielen Tasten, oft geschmäht, weil sie die fertigen Töne bringen, wirken – so genutzt – phantasiebeflügelnd. Sie haben noch keinen Namen und bergen den unerschöpflichen, geheimnisvollen Reichtum von Klang und Ausdruck. Das Schleichen, Stapfen, Brummen etc. wird nicht nur in seinen dynamischen Schattierungen wiederzugeben versucht. Das Vögelchen zwitschert nicht an der Stelle, an der der Bär brummt (hoch und tief). Die Katze schleicht schneller als der Elefant stapft (langsam und schnell). Das Stapfen geschieht in bestimmten Zeitabständen (Metrum), das Schleichen mehr in freier Bewegung (Rhythmus). Und auch die Wahl der Töne wird bei der Darstellung des zwitschernden Vögelchens eine andere sein müssen, als bei der des Bären (Improvisation, Form).

So ist ein erstes Bekanntwerden mit den musikalischen Elementen vollzogen. Das Klavier hat neben anderen Instrumenten und Ausdrucksmöglichkeiten eine Bedeutung für kindliche, musikalische Betätigung gefunden. Es ist für den Lehrer wichtig zu erkennen, daß schon in dieser ersten Begegnung mit Musik alle Bereiche der Musik durchschritten wurden. Die Kräfte des Melodischen, Harmonischen, Rhythmischen, Dynamischen, das Formerlebnis und auch die Technik wurden innerhalb des kindlichen Fassungsvermögens aufgenommen. Im Fortschreiten des Lehrgangs gilt es nun, dieses Fassungsvermögen zu entwickeln, die Stoffgebiete ihm allmählich klarer aufzuschließen und das Kind von dem erst tastenden, spielerischen zum bewußten Erleben zu führen.

Das Kinderlied in seinem schwebenden Melodieverlauf (Pentatonik) und seinem geringen Tonumfang bildet den Ausgangspunkt für einen solchen Weg. Die Töne werden auf dem Instrument schnell gefunden. Das Kind prägt sich die Tonabstände unwillkürlich ein und überträgt sie auf andere Tonhöhen, auf schwarze und weiße Tasten. Der Tonraum erweitert sich. Die Melodie senkt sich und findet einen Ruhepunkt, eine Basis. Die Tonfolgen werden rhythmisch belebter und bilden kleine, dann größere Formen. Eine zweite Stimme oder ein stützender Klang tritt hinzu.

Das Klavier erweist sich mehr und mehr als geeignet, der nun reicher gewordenen Klangphantasie Ausdrucksmittel zu sein. Das Kind sucht die gelernten und erfundenen Liedchen am Klavier mit zweiter Stimme oder mit klanglicher Begleitung wiederzugeben. Die Technik als solche löst sich noch nicht als Sondergebiet ab. Die Liedweise und die Ausführung als zweistimmiges oder mit Akkord begleitetes Stück leben so stark in der Gehörsvorstellung des Kindes, daß diese den Anschlag und Ausdruck diktiert. Unlebendige Übungen können diese innere Klangvorstellung nur stören und gefährden.

Da die Klangvorstellung für die einzelnen Tonstufen nun in einer gewissen Deutlichkeit entwickelt ist, darf zu ihrer schriftlichen Festlegung geschritten werden. Es kann dies mit Tonsilben, Tonworten oder auch bereits mit Noten geschehen. Bei der Notierung in Noten ist darauf zu achten, daß die Bewegungskurven der Melodie erkannt werden, gleichsam als unsichtbare Verbindungslinien zwischen den einzelnen Notenköpfen. Man spricht hier von relativer Notenschrift [1]). Die Namen der Noten dürfen erst gelernt werden, wenn mit ihnen eine genaue Gehörsvorstellung verbunden wird.

Das Stadium, das nun jedoch einsetzt, zeigt den Schüler in dem vielleicht bedeutsamsten Abschnitt seiner Entwicklung. Bis dahin hatte er nur so hinmusiziert, die Musik als klingendes Ganzes empfunden. Allmählich, mit der immer mehr bewußt werdenden Musikausübung beginnen sich Teilgebiete der Musik herauszulösen. Nun beginnt er, Melodie, Harmonie, Rhythmus in ihren Eigengesetzlichkeiten zu erkennen. Er unterscheidet verschiedene Arten der Formwerdung. Er entdeckt, daß manche Instrumente nur Rhythmisches wiedergeben können und manche nur Melodisches. Daß verschiedene Instrumente verschiedene Technik verlangen. In diesem Stadium, das die Jugendpsychologie als das Alter des anschaulichen Verstehens bezeichnet, ist an die Führung des Jugendlichen eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu wenden. Der Lehrer muß Sorge tragen, daß dem Schüler die Musik nicht zerfällt. Daß sie ihm Einheit bleibt. Daß jede neue Erfahrung nicht Teilerfahrung wird, sondern die Einheit vertieft.

---

[1]) Über relative Notenschrift siehe: Verlag der methodischen Schriften des Tonika-Do-Bundes. Hannover und Jöde, Elementartheorie, Verlag Kallmeyer.

Jetzt erst ist es an der Zeit, im Unterricht zum allerersten Mal von der Technik zu sprechen, weil es jetzt dem Erkenntnisbedürfnis des Schülers entspricht. An einer Komposition wird ihm nun auch die technische Anlage wichtig. Damit treten technische Möglichkeiten und Schwierigkeiten in seinen Gesichtskreis. Bei den ersten kleinen Stücken gab es nicht Technik im eigentlichen Sinn. Technische Schwierigkeiten deckten sich mit Schwierigkeiten der Klangerfassung. Das lustige Lied wurde lustig und leicht gespielt, das Marschlied fest, der Kanon mit selbständiger Stimmführung in beiden Händen. Das Klangideal, für die spätere Technik wesentliches Richtungsmoment, ist hier sofort erreichtes Ziel. Erst jetzt, wenn zu den Grundlinien noch klangliche Erweiterungen, Füllungen wie etwa Verzierungen, Läufe, Griffe u. a. hinzutreten, bedarf es für diese technischen Erfordernisse einer gesonderten technischen Ausbildung. Entscheidend aber muß in jedem Stadium der Unterweisung, von den Anfängen bis zur höchsten Ausbildung, eines bleiben: Technik darf nicht Selbstzweck sein. Sie muß immer im Dienste der Musik stehen. Ihr Gesetz entnimmt sie der zu realisierenden Klangvorstellung. Wie das Kind mit seiner gänzlich ungeübten Hand das „Hopp, hopp, hopp" aus seiner Klangvorstellung heraus ohne Hilfe des Lehrers im richtigeu Tempo und mit der im Lied geforderten Leichtigkeit wiedergibt, so gehe der erwachsene Schüler an schwierige Stellen nur heran, wenn er sie im Geiste *hört*. Sinnlos sind daher technische Übungen (Spannübungen etc.) außerhalb des Klaviers, das leere Etüdenspiel, das langsame Üben von Stücken in schnellem Tempo. Nicht zu verwechseln hiermit ist natürlich jenes Training, das den Schüler zur manuellen Bewältigung der pianistischen Grundformen, gewissermaßen in sportmäßiger Progression, frei und fähig macht. [1])

Soweit dieser Versuch der Darstellung eines Lehrgangs für die Musikerziehung am Klavier.

Die hier aufgezeigten Richtlinien sind nicht etwa das Resultat von nur theoretischen Überlegungen. Es liegen hier Erfahrungen zugrunde, in denen sich die Forderungen der heutigen Musikerziehung als durchführbar erwiesen haben. Man darf hier nicht bloß Experimente sehen, deren Tragweite noch nicht feststünde. Vielmehr kann ausgesprochen werden, daß innerhalb unserer Musikpädagogik das Klavier mit seinen Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten, sein Rang und sein Wert in einer vertieften Bedeutung erkannt und fruchtbar gemacht worden sind.

AUSLAND

Edwin von der Nüll (Berlin)

STILELEMENTE IN BARTÓKS OPER „HERZOG BLAUBARTS BURG".

Als Bartók im Jahre 1911 seinen „Blaubart" beendete, hatte er mit seiner persönlichen Anlage bereits diejenigen stilistischen Einflüsse verschmolzen, welche bis zum Jahre 1926

[1]) Über die Ausführung des Training siehe L. Kreutzer, Das Wesen der Klaviertechnik. Max Hesses Verlag, und Loebenstein, Der erste Klavierunterricht, Verlag Vieweg.

seiner Musik das Gepräge verliehen. 1907 lernte Bartók auf Anregung Kodálys das Werk Debussys kennen und nicht viel früher war er gemeinsam mit Kodály auf das alte, echte ungarische Volkslied gestoßen. Seit den ersten publizierten Kompositionen zeichneten ihn Logik und Klarheit der Tonsprache sowie ein starker Formwille aus, Eigenschaften, die sich bei Bartók selbst in einer großen Verehrung zu Beethoven bekundeten. Debussy, Volkslied, Beethoven sind drei Blickpunkte, von welchen ausgehend ich einige Schnittflächen durch Bartóks „Blaubart" legen möchte.

Der Stil der Debussyschen Musik führt Bartók seit den „14 Bagatellen" op. 6 (für Klavier) mit einem Schlage auf eine neue Ebene. Aber so stark und nachhaltig Debussy auf Bartók gewirkt hat, es zeigt sich bereits in dem ersten Werk der neuen Richtung, daß Bartók seinen künstlerischen Ausdruckswillen nicht vorbehaltslos dem stilistischen Einfluß Debussys preisgibt. In Anwendung auf den „Blaubart" liefert die Gegenüberstellung mit Debussys „Pelléas et Mélisande" recht deutliche Ergebnisse. Sowohl die Behandlung des instrumentalen wie des vokalen Teils der Oper verraten die Kenntnis und den Gebrauch der Debussyschen Mittel, ebenderselben, welche im „Pelléas" zur Diskussion stehen. Die Anlage des Librettos zielt unverkennbar darauf ab, Gelegenheit zu illustrativer, „impressionistischer" Musik zu geben. Da ist zunächst die finstere, von dicken Mauern begrenzte Halle in Blaubarts Burg musikalisch zu schildern. Nach dem Erscheinen Blaubarts und Judiths werden die sieben Türen der Halle zum Ziel musikalischer Wiedergabe. Die Marterinstrumente hinter der ersten Türe, die Kriegsgeräte hinter der zweiten, ferner der Schatz, die Blumen, das große Land, der Tränensee geben jeweils den Vorwurf zu einem Musikstück, das seine materiale wie ideelle Herkunft von Debussy nicht verleugnet. (Siehe hierzu Beispiel 1 und 2.) [1]) Im ersten Beispiel verwendet Bartók zur Charakterisierung des großen, mächtigen Landes ein Mittel, welches Kurt Westphal („Die moderne Musik", Teubner 1928) „parallele Akkordik" nennt. Hermann Erpf („Studien zur neueren Harmonie- und Klangtechnik", Breitkopf und Härtel 1927) gibt dieser Art parallel verschobener Akkorde von der Orgelterminologie herkommend den Namen „Mixtur"; George Dyson bezeichnet sie „side-slip" („The New Music", Oxford University Press, 2. ed. 1926, S. 64/65). Im zweiten gebraucht Bartók die große Sekunde als frei in den Akkord gesetzten Nebenton, um durch diese Verflächigung des breit hingelegten Klanges den Eindruck des unbewegten Tränensees im Hörer wachzurufen.

Aber hier macht sich schon die Notwendigkeit geltend, auf die von Debussy unterschiedene Anwendung der Mittel zu verweisen. Im „Pelléas" wird geschildert, was man gleichzeitig in ganzer Deutlichkeit auf der Bühne sieht: der Wald, die Fontaine, die Grotte, der Schloßturm, der Schloßkeller etc. Das Hörbild verstärkt also nur das Sehbild. Bei Bartók hingegen muß das Hörbild das Sehbild ersetzen. Denn von dem, was die sieben Türen verbergen, sieht der Zuschauer nichts oder nur eine Andeutung.[2]) Die Aufgabe der musikalischen Zeichnung ist also von Bartók organischer, notwendiger erfaßt, als es bei Debussy der Fall ist. Die Nachschildereien im „Pelléas" könnten fehlen, ohne daß die Plastik des Milieus unbedingt verloren ginge; im „Blaubart" wäre

[1]) Siehe Notenbeilage.

[2]) Die Inszenierung der „Städtischen Oper", Berlin, ging hier weit über das in der Szenenanweisung Geforderte hinaus.

der gleiche Verzicht ohne wesentliche Einbuße an Verständlichkeit undurchführbar. In einer Abwandlung der Busonischen Forderung kann man feststellen, daß Bartóks Musik nicht die „Vorgänge, die sich auf der Bühne abspielen, wiederholen will", sondern das in Musik bringt, was dem Szenenbild für diesen Fall versagt bleibt (siehe Ferruccio Busoni „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst", Seite 16 ff. Inselverlag, Leipzig). Ein anderer Gedanke Busonis zur Oper findet im „Blaubart" gleichfalls seine Realisierung: die Auffassung der Oper als „des absoluten Spiels" (a. a. O. S. 18). Der eigentlichen Handlung im „Blaubart" geht ein „Prolog des Barden" voraus von welchem ich folgendes Zitat bringe: „Drum: was wir heut spielen,
„gilt uns und noch vielen."

Hierzu zitiere ich den Busonischen Satz: „Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen, als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauber- oder in einen Lachspiegel reflektiert."

Die Behandlung des vokalen Parts im „Blaubart" nimmt ihren Ausgang von dem Rezitativ-Dialog des „Pelléas", wenngleich der Parlandostil nicht mit der gleichen absoluten Konsequenz durchgeführt ist wie bei Debussy. Doch bildet der Gesangstil im „Pelléas" zum wenigsten die Grundlage für den des „Blaubart". In beiden Opern bewegen sich die Gesangstimmen gern isorhythmisch, wobei Achtel- und Viertelnote den Vorrang haben. Die Intervalle, welche in beiden Opern die gesangliche Linie aufbauen decken sich im wesentlichen. Im „Blaubart" wie im „Pelléas" bedeuten Dreiklangs- und Vierklangszerlegungen – hierzu rechnet auch der verminderte und übermäßige Dreiklang –, das Intervall der reinen Quarte und Quinte, die kleine und große Sekunde wie Terz die Keimzellen, aus welchen der Organismus der Gesangslinie erwächst. Siehe die Anfänge der Opern in Beispiel 3 und 4. [1])

Nun ist jedoch bezeichnend für die naivere, unreflektive Schaffensweise Bartóks, daß er bei seelisch exponierten Stellen des Dialogs sich nicht dogmatisch an das von Debussy erkannte Parlando bindet; sondern, daß sein Drang nach musikalischer Intensivierung über das Parlandorezitativ hinausgreift und in das ausdrucksgefüllte Rezitativ wechselt, ja sich mehrmals zum Arioso verdichtet. (Beispiel 5 und 6.) [1]) In Nr. 5 bringe ich die gegenseitige Liebesversicherung Pelléas' und Mélisandes, deren Ausdrucksbeschaffenheit auf ein Mindestmaß von Lebenskraft reduziert ist. Ein naturalistisches, entsinnlichtes Secco steht dem idealistisch-stilisierten, elementar-sinnlichen (beachte das Glissando in Nr. 6) Ausbruch der Judith im „Blaubart" gegenüber. Ariose Stellen finden sich Seite 32, 33 und Seite 14 des Klavierauszuges vom „Blaubart".

Hat Bartók bereits von der Seite naiver künstlerischer Gestaltung her das konsequent naturalistisch stilisierte Parlando Debussys durchbrochen, so pulst aber vor allem die erdhafte Kraft des ungarischen und nachbarländischen Volksliedes in das Gesangsmelos hinein, um es aus der Atmosphäre eines schwachströmenden Rezitierens, wie es epigonal einer früheren Stilepoche nachgebildet ist, in den Bereich einer durchaus persönlichen und einmaligen Parlandomelodik zu führen. Das zwingt, kurz die Stellung Bartóks zu seinem heimatlichen Volkslied zu berühren. Wenn man dieser tiefverwurzelten Einheit zwischen dem künstlerischen Individualwillen Bartóks und dem künstlerischen

[1]) Siehe Notenbeilage.

Gemeinschaftswillen, den in der Musik das Volkslied repräsentiert, vergleichsweise nahekommen will, dann sei an das Verhältnis Bachs zum protestantischen, Palestrinas zum gregorianischen Choral erinnert. Nicht die zufällige, als Einzelheit bestehende Verwendung eines bestimmten Volksliedes gibt den Kern der Sache. Vielmehr hat Bartók den ganzen Schatz seines heimatländischen Volksliedes in sich aufgesogen, sozusagen chemisch zersetzt und mit seinem subjektiven Ausdrucksbedürfnis verschmolzen. In seiner Wirkung auf den Hörer äußert es sich so, daß man stets die Anwesenheit des Volksliedes in der Musik Bartóks hört. Geht man jedoch zu einem Vergleich mit den bislang publizierten Volksliedern über, so kann man keine Melodie entdecken, die im Flusse Bartókscher Melodik als geschlossene Einheit wiederkehrt. Viele, sehr viele typische Wendungen des ungarländischen Volksliedes durchsetzen das Bartóksche Melos. Aber eine getreue Photographie gibt es nicht (Ausgenommen sind naturgemäß die Stücke, welche mit nachdrücklicher Angabe Volkslieder als Variationsthemen benutzen).

Dem Einfluß des Volksliedes sind einige Eigenschaften der Parlandomelodik im „Blaubart" zu verdanken, die der „Pelléas" nicht besitzt. Am auffälligsten wirkt der Unterschied im Rhythmischen. Die Debussysche Triole, welche von Mersmann als Zeichen rhythmischer Kraftlosigkeit gekennzeichnet wurde (Hans Mersmann „Die moderne Musik seit der Romantik", Potsdam Athenaion 1928, Seite 107), muß im „Blaubart" der rhythmischen Gradlinigkeit des ungarischen Volksliedes weichen (Vergleiche Beispiel 3 und 4). [1]) Hier seien außerdem zum Vergleich zwei ähnliche melodische Formeln hergesetzt, die den Zuwachs rhythmischer Energien im „Blaubart" beleuchten: Beispiel 7 und 8. [1]) Der gleichmäßig in halben Noten dahinfließende $^4/_4$ Takt bei Debussy setzt sich im „Blaubart" zur rhythmisch scharf profilierten Wendung um, die durch alternierendes Taktmaß ($^3/_4$, $^2/_4$, $^3/_4$, $^2/_4$) an Frische gewinnt. Die rhythmische Variabilität, welche ebenfalls im Jahre 1911 in Strawinskys „Petruschka" bedeutsame Gestalt annimmt, sieht bei Bartók freier aus als bei Strawinsky. Strawinsky liebt die häufigere Wiederholung rhythmischer Formeln (z. B. die Folge $^3/_8$, $^4/_8$, $^2/_8$, $^5/_8$ in „Petruschka"). Bartók hingegen hält sich nicht an solche normative Behandlung der rhythmischen Elemente. Im Bereich der Alternativ-Rhythmik dominiert allerdings bei ihm wie bei Strawinsky die elementare Folge von gradem und ungradem Takt. Beliebt ist im „Blaubart" der Wechsel zwischen graden Taktmaßen (z. B. $^2/_4$, $^4/_4$) was Strawinsky in „Petruschka" sehr selten tut.

Als generell zu konstatierende Wirkung des Volksliedes hat melodisch „das Prinzip symmetrischer Koppelung völlig gleicher melodischer Einheiten" zu gelten (Mersmann a. a. O. Seite 165). Das heißt, wenn ich recht verstehe, Bartóks Parlando nimmt vom ungarländischen Volkslied die Eigentümlichkeit der Wiederholung kurzer Motive (Siehe Beispiel 3). [1]) Tatsächlich ist der Hang zur Wiederholung eines Motivs im „Blaubart" sehr stark realisiert, wogegen Debussy „Pelléas" derartige Wiederholungen als stilistisch beachtliche Eigenart nicht aufweist.

Handelte es sich in der bisherigen stilkritischen Untersuchung um die Aufdeckung geschichtlich folgerichtiger Zusammenhänge zwischen Bartók-Debussy einerseits und Bartók-Volkslied andererseits, so stehen für die dritte Schnittfläche Bartók-Beethoven

[1]) Siehe Notenbeilage

keine direkten historischen Brücken zur Verfügung. Dieses Element liegt vielmehr ausschließlich in der Eigenpersönlichkeit Bartóks verankert und sucht sich nur mit der Zielsetzung „Beethoven" ein äußeres, konkretes Zeichen seiner Existenz. Aus dem Komplex der Kräfte, die man unter dem Namen „Beethoven" zu sehen gewohnt ist, ragt mit Bezug auf Bartók der formale Gestaltungswille am deutlichsten heraus. Dabei bedarf es keiner ausdrücklichen Beweisführung, daß im Jahre 1911 klassizistische Neigungen sich nicht in dem Umfange verwirklichen konnten, wie es etwa Paul Hindemith 1926 mit seinem „Cardillac" gegeben war. Aber die Tendenz zu geschlossenen Formen lehnt sich bereits gegen den szenischen Dialog der beiden Singstimmen Judith und Blaubart auf. Die Wende vom Wagnerschen Musikdrama zur Nummernoper hat im „Blaubart" eine Markierung gefunden. Der vokale Teil führt die Auflösung in die Szene bis zur letzten Konsequenz. Ein einziger ununterbrochen fortgeführter Dialog zwischen Blaubart und Judith, eine einzige „Szene" bedeutet die ganze Oper. Die äußerste Zuspitzung Wagnerscher Stilprinzipien dokumentiert sich im vokalen Teil des „Blaubart". Hart dagegen steht der instrumentale Part. Jedwede leitmotivische Verflechtung bleibt aus. Das Öffnen der sieben Kammern, die Illustration ihres Inhalts wird zu sieben regelrechten „Nummern" ausgestaltet. Und mehr: die Beschreibung von Blaubarts Burg ist ein musikalischer Abschnitt; nach dem Zufallen der Eisentüre, wodurch Judith ein Zurück unmöglich wird, gibt es eine große Nummer, nämlich die Kenntnisnahme der finsteren, feuchten und kalten Burg durch Judith. Musikalisch bezeichnende Elemente dieser Nummer sind eine auf gleicher Höhe schwebende von Bläsern getragene Melodie mit einer figurierten Achtelbewegung der Streicher. Die Seufzer der Burg geben den Vorwurf zu einer neuen Nummer. Der Kampf um den siebenten Schlüssel ist instrumental ebenso nichts weiter als eine groß angelegte Nummer. Es führte zu weit, Inhalt und Umfang aller „Nummern" im „Blaubart" abzustecken. Beim Hören oder bei Durchsicht der Partitur schälen sich 14 musikalisch prägnant gezeichnete Abschnitte heraus, die untereinander logisch ungewöhnlich überzeugend verbunden sind. Man kann in jedem einzelnen Fall beobachten, wie melodische Motive allmählich zerschlagen, abgebogen werden, wie der rhythmische Fluß einer Nummer in organischer Entwicklung umgestaltet wird.

Der eher in einem geistigen Sinne bezogenen klassizistischen Stellung zu Form und Logik stellen sich technologische Kriterien verstärkend an die Seite. Die Anlage der Faktur rückt trotz des von Maeterlinckscher Symbolistik getränkten Librettos weit von verschwommen dunstiger Farbgebung ab. Erklärt Debussys „Pelléas" das sordinierte Pianissimo als das herrschende dynamische Register, so stellt Bartók seine Blaubart-Musik auf einen „gesunden" Mezzoforte-Grundton. Chorische (also klassische) Verwendung der Instrumentengruppen, klare, oft hart gegeneinandergesetzte Farben, plastische Linien unterscheiden das Partiturbild des „Blaubart" erheblich von dem des „Pelléas". Rhythmische Parallelführung der Stimmzüge, Verzicht auf figurative Zerfaserung der Füllstimmen, Beschränken der Mischfarben auf eine kleine Palette (z. B. Abdecken der Streicher durch ein Holzblasinstrument), populär ausgedrückt: Abkehr von der „raffinierten" Orchesterbehandlung Debussys, das unterstreicht die Bestrebungen Bartóks in seinem „Blaubart".

Die harmonische Struktur rundet das Bild des Klassizisten Bartók ab. Eine unüberbrückbare Kluft trennt den „Pelléas" vom „Blaubart", wenn wir die Entwicklungs-

richtung der Tonalität in beiden Werken beobachten. Bei Debussy schreitet die mit schwebenden Sept- und Nonenakkorden sowie der außertonalen Ganztonleiter und ihrer Akkordik durchsetzten Harmonik den Weg der tonalen Auflösung ab. Die Stoßkraft liegt in den zentrifugalen Energien, die das Kraftfeld des tonalen Zentrums vernichten wollen. Im „Blaubart" hat die Entwicklung schon die umgekehrte Richtung eingeschlagen. Der tonale Zentralisierungswille Bartóks, die zentripetale Energie strebt zwar nicht in die Bahnen der alten, einmal überwundenen Tonalität zurück, aber sie preßt in die zerfallende Harmonik wieder das tonale Bezugsfeld hinein. Auf welchen Grundbedingungen diese modifizierte Tonalität fußt, habe ich an anderer Stelle skizziert („Zu Bartóks Kompositionstechnik" im „Anbruch", Oktober 1928). Der Wille zur Regeneration der Tonalität, zur Erstarkung des tonalen Bezugsystems setzt eine klassizistische Einstellung voraus. Der Hinweis auf eine Anzahl Momente, die den Typus „Klassiker" umgrenzen, ist vielleicht geeignet, die Wurzeln des in den letzten Jahren auf breiter Basis entwickelten Klassizismus noch in anderer Richtung zu suchen als in Bartóks „Blaubart" vom Jahre 1911.

Otto Gombosi (Berlin)

LADISLAUS LAJTHA

Ladislaus Lajtha, eifriger Forscher der ungarischen Folklore, Leiter der musikalischen Abteilung des Völkerkundemuseums und der Sammlung alter Musikinstrumente, Professor für Komposition am Nationalkonservatorium und Dirigent einer respektablen kalvinischen Kirchenmusikvereinigung in Budapest, gehört unter jene Komponisten Ungarns, die trotz aller Achtung und Schätzung ihrer Person nur zu seltenen, zumeist einmaligen Aufführungen ihrer Werke „par l'honneur du drapeau" kommen. Trotzdem trat er nach langem Schweigen in den letzten Jahren des öfteren vor die Öffentlichkeit. Die neuen Werke zeigen einen aufmerksamkeiterregenden Wandel seines Stiles, der nicht nur die alte Wahrheit von der Nützlichkeit der Selbstbetrachtung in der klanglichen Realisierung der eigenen Werke bekräftigt, sondern auch darüber hinaus als Beleg für den Werdegang der musikalischen Stilentwicklung unserer Tage, für die „Multiplizität der Erscheinungen", für die Notwendigkeit des Seienden und Werdenden, für diejenigen Dinge, die „in der Luft sind", betrachtet werden kann.

Lajtha ist von Natur Kammerkomponist. Von einigen in Druck erschienenen Jugendwerken für Klavier abgesehen, hat er nur Streichmusik mit und ohne Klavier und einige Volksliedbearbeitungen für Gesang mit Klavierbegleitung. Doch nicht der Kammerklang an sich ist es, was ihn reizt und fesselt; er bleibt durchaus im Rahmen der althergebrachten Gegebenheiten, sucht und findet keine neuen Instrumentaleffekte. Trotz technisch durchaus anspruchsvoller Schreibweise ist sein Satz in romantischen Traditionen verankert. Man könnte fast von einer Trägheit der instrumentalen Phantasie sprechen, so zäh und beständig hält er an einmal gefundenen technischen und Ausdrucksformen fest. Sein Augenmerk scheint schon lange anderen Dingen zugewandt zu sein: den Problemen der polyphonen Satzweise. Gestaltungswille und Tradition steigern sich zu dramatischem Antagonismus. Kontrapunktiker von Geblüt, muß sich Lajtha zu-

nächst mit harmonischen Problemen auseinandersetzen; in dieser zwiefachen Einstellung der Problematik droht bald das polyphone Gefüge zur Scheinpolyphonie innerhalb der harmonisch empfundenen Akkordsäulen herabzusinken, bald aber die harmonische Konzeption die geradlinige Entwicklung zu verlieren. Oft scheint das Klavier die Rolle eines klanglich potenzierten Generalbasses zu übernehmen (Notenbeispiel 1, Klavierquartett [1926], 1. Satz), oft aber wird es Träger einer einzigen Linie innerhalb des polyphon gedachten Satzgefüges (Notenbeispiel 2, Klavierquartett [1926], 4. Satz.) In beiden Fällen bietet das Notenbild den Eindruck eines überschwänglichen, dickflüssigen Klanges: hier braust es in vollen Akkorden und Arpeggien durch alle Register, da werden melodische Linien in vielfacher Oktavverdopplung gesetzt. Schwülstige Farbigkeit will über verbissene Kontroverse hinweghelfen. Und doch, irgendwoher, aus bester französischer Tradition, hat diese Musik eine angeborene Klangfähigkeit. Nicht nur die an sich schon gut gesetzte Instrumentation verleiht ihr Wohlklang und Schwung; trotz aller Kontroverse kommt Stimmungshaftigkeit der impressionistischen Akkordik und markante Zeichnung der Stimmführung, nicht zuletzt aber auch Sinn für großangelegte Form zur Geltung. Doch viel Gedankenarbeit, viel Konstruktion, viel Überlegung steckt dahinter, darüber hinaus die Gefahr der Überladung, sowohl klanglich, wie auch in der Länge. Ladislaus Lajtha ist kein Vielschreiber: ein bis zwei Werke kommen jährlich aus seiner Werkstatt heraus. Er arbeitet langsam und erzwingt im hartem Kampfe der Materie, der Tradition, der eigenen Schulung die Klärung der Form, die Durchführung seiner stilistischen Vorstellungen. Daher die traditionelle Behandlung der Spieltechnik, daher die durchaus nicht eigenartige Satzweise der Details.

Es ist klar, daß hier Elemente miteinander ausgeglichen werden wollen, die von Natur unversöhnlich sind. Das Einbetten der Polyphonie in breite Harmoniesphären erhebt diese zu Klangsymbolen, zu dauernd wiederkehrenden Gebilden von Non- und Undezimakkorden, bei denen ihre impressionistische Farbigkeit primär ist; ihre Fortschreitungen weisen neben harmonisch-tonalem Gerüst Elemente des sekundären Resultierens aus den Stimmfortschreitungen und koloristisch-freie Behandlung von dissonierenden Nebentönen auf. Daneben aber auch Freude am Einzelklang als selbständigem Farbenwert. Streckenweise ist es nichts mehr als Farbe, im harmonischem Sinne fast zusammenhanglose, jeder einsichtsmäßigen Baßführung entbehrende, satzstrukturell sekundäre, klanglich aber äußerst originelle Aufeinanderfolge von komplizierten Zusammenklängen, die – sozusagen – die Atmosphäre der eigentlichen Satzkonstruktion schaffen. Welche Rolle in den Kompositionen Lajthas dieser Hang am Akkordlichen zu spielen vermag, zeigen noch die Mittelsätze seines II. Streichquartetts (1927). Ihre Grundideen sind verschwommene Vorstellungen von der begleiteten monodischen Kantilene, allerdings im schnellen 2. Satz auch von einem durchgehenden $^6/_8$-Rhythmus im Marschtempo. Die Realisierung ergibt zwar durchaus breitströmende Kantilenen, doch sind die Sätze von bedenklichen Anlehnungen nur durch die Art ihrer Begleitung, durch dieses fortwährende Umspielen in farbige Quart- und Sekundkombinationen befreit: es bildet ihr stärkstes Charakteristikon. (Notenbeispiel 3, II. Streichquartett, 3. Satz).

Der Hang zur Groteske ernährt sich bei vielen unserer Zeitgenossen aus der heimlichen Angst, die sie vor ähnlichen Gefahren der Anlehnung an Vergangenem fühlen. Es ist oft nur die gute Miene zum bösen Spiel des Andermachenwollens. Lajtha, der

für Groteske gar nichts übrig hat, kann natürlich nicht verhehlen, was seine Absichten, Wege und Quellen sind: das Sichaussingen, die Kantilene, die, wenn sie losgelassen, die große Innerlichkeit, aber auch die Geste der Spätromantik wieder aufnimmt und mit den geschilderten harmonischen Mitteln in neue Beleuchtung gerückt wird. Ich habe einmal an dieser Stelle die schöpferische Art Lajthas mit der von César Franck verglichen. Und in der Tat, auch bei Franck handelt es sich um verhängnisvoll-gleichzeitige Auseinandersetzungen mit harmonischen Dingen, mit kontrapunktischen Problemen und um den Kampf der Elemente um die Vorherrschaft, aber auch um den Liebesdienst an der Kantilene.

Wie Franck, so will auch Lajtha dieses mehrfache Dilemma lösen. Er stellt sich selbst Schranken, er rettet sich in die reine Polyphonie, in imitative Schreibart, in die Fuge. Doch trotz formaler Korrektheit ist an diesen Fugen bei weitem nicht die strenge Form an sich, sondern das Negative: die Vermeidung der primären harmonischen Probleme ausschlaggebend. Ein feinsinniger Beobachter sagte über sie, er empfinde Lajthas Imitationstechnik durchaus organisch, nicht aber seine Fugentechnik. Darin ist aber gerade das Wichtigste ausgesagt: das Sichlossagen vom nährenden Element, das Aufgeben der formbestimmenden Kräfte ist durch die freie Ungebundenheit der Imitation im formalen Sinne nicht zu ersetzen; die formale Geschlossenheit der Fuge will als solche Ersatz bieten. Das ist aber äußerster Gegensatz und grenzt hart an Gewolltes. Vergleicht man die freie Imitationsform des ersten und die Fuge des letzten Satzes im oben schon erwähnten Streichquartett, so gewahrt man den Unterschied: etwas Unfreies haftet an dieser Schlußfuge trotz der rigorosen Thematik, trotz des sprudelnden Flusses, trotz der tadellosen Linienführung. Der erste Satz dagegen mit seinen breitströmenden, durchaus polyphon empfundenen und nur einer linearen Gesetzmäßigkeit gehorchenden Stimmen, die nur für kurze Strecke von den sekundär resultierenden „atmosphärischen" Akkordpassagen des Violoncells unterbrochen werden, ist aus einem Stück gegossen und in seiner Art vortrefflich.

Auch der Klangapparat paßt sich allmählich dieser Einstellung an. Nach dem Klavierquartett, das wohl die äußersten Pole in den Aufgaben des Klaviers, immer aber mit der gleichen dicken Auftragung der Klänge, vertritt, wird in den nächsten Werken (II. Streichquartett, Streichtrio [1927], III. Streichquartett [1929]) das Klavier gänzlich verpönt oder auf eine grundsätzlich verschiedene Art gehandhabt (Klaviertrio [1928]). Bis dahin kann man aber die Spuren der nahenden Stilwendung verfolgen. Nicht nur der imitativ-polyphone 1. Satz des II. Streichquartetts, sondern bereits Stellen aus dem einsätzigen Klavierquintett (1924) mit seinen zwei eingebauten Fugen, oder der erste Satz des I. Streichquartetts (1925) mit seiner langsamen, ernsten Doppelfuge deuten darauf hin. Ein vollends neuer Ton meldet sich bereits in der Allegro-Schlußfuge des II. Streichquartetts. Es spricht in ihr bereits etwas von freudig wiedergewonnener Diatonik, von lebendiger Bewegtheit, von Unbekümmertheit um alle Dinge, die um die Komposition liegen: kurzum, eine Musizierlust, die die Quelle des neuen Stiles ist. (Notenbeispiel 4).

Bildet das nächstfolgende Streichtrio noch eher einen Rückblick, eine Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse, wenn auch durchweg mit leichterer Hand und weniger problemgeladen hingeworfen, so bedeutet das Klaviertrio (1928) eine plötzliche aber umso deutlichere Wendung des Stiles und der Schreibweise. Zunächst in der Instrumentenbe-

handlung: fast durchgängig könnte man die Stimmen vertauschen. Sie sind eben polyphone Stimmen, die genau so anderen Instrumenten mit denselben Tonumfängen hätten zuerteilt werden können. Glatte Zweistimmigkeit auch im Klavier. Und darin offenbart sich nun, weshalb Lajtha ausschließlich Kammerkomponist ist: er hat, obwohl mit den Möglichkeiten der Instrumente wohlvertraut, für instrumentale Probleme kein Interesse. Von Anfang an schweben ihm nur Satzprobleme, solche der Polyphonie, der Akkordik, der Versöhnung und Überwindung der Elemente (und der eigenen Neigungen) vor. Für diese Zwecke ist ein Kammerensemble das Gegebene. Spielweise, Möglichkeit der obligaten Stimmführung, Trennung der Elemente im Klangkörper (Streicher: polyphon – Klavier: akkordisch) liegen auf der Hand. Im Klaviertrio erreicht er den höchsten Grad der Neutralität der Instrumente, allerdings nicht in den Kadenzen. Ein konzertierender Stil wurde hier angestrebt: durchsichtige, schlanke Struktur, flüssige Linearität, imitative Arbeit, Gegensätze in Tutti und Solo, – kurzum: eine Komposition im Sinne des „Neoklassizismus“: diatonische, in gleichmäßigen Achteln und Sechzehnteln auslaufende Bewegung des energisch rhythmisierten Unisono-Gedankens; neben aller Diatonik eine Ausdehnung der Tonalität und leichte modulatorische Umfassung des gesamten Klanggebietes; reine Linearität mit klarem tonalen Verhältnis der Abschnitte. (Notenbeispiel 5). Die durchaus eigenwillige Polyphonie wird höchstens an Kadenzstellen durch bassmäßige Führung des Klavierparts beengt; doch, man urteile selbst über die Art der „Harmonisierung“ (Notenbeispiel 6). Mit den einzelnen konzertierenden Abschnitten spielen die Instrumente abwechselnd freie solistische Fantasien, die den nächsten konzertierenden Abschnitt vorbereiten. Am Ende des 1. Satzes steht eine in Unisono mündende Koda. Das Formschema ist also etwa:

A (Konzert) – B (Violinkadenz) – A_1 – C (Klavierkadenz) – A_2 – D (Cellokadenz) – Koda.

Der zweite Satz, „Valsette-Canon“, ist einer der wenigen parodierenden Sätze Lajthas. Auch hier wiederum die ernste Belastung des Grotesken: Kanon der Streicher, später des Streichunisonos mit dem Klavier, dazu eine Walzerbegleitung, die aus dem Ernst der Ausbreitung der harmonischen Funktionen einen Ulk macht. Das ist aber nicht mehr der groteske Zug des Ungewohnten, Humor vom Jahre 1910, sondern halb spöttisches, halb wehmütiges Herumbasteln mit Elementen, die man überholt haben will. Hier hat das Dominantenverhältnis As dur – D dur (Notenbeispiel 7), bei weitem nicht mehr die explosive Kraft, die sie z. B. am Anfang von Bartóks Klaviersuite op. 16, (E dur – B dur) besitzt. Was dort Errungenschaft war, ist hier nur spielerischer Einfall, (der sich übrigens in dem Geklirre der Sekundlagerungen, also nicht erst im Nacheinander, sondern bereits im Einzelakkord offenbart), aber harmonisch fester organisiert als jemals.

Der dritte Satz, „Intermezzo“, ist mit der äußerst breit imitierten Kantilene über Arpeggien des Klaviers, dann wiederum im Klavier neben tremolierenden und arpeggierenden Streichern (bis zum Schluß ein kontrapunktisches Gefüge aus Streichunisono und akkordisch potenzierter Klavierlinie entsteht) in seiner Satzweise wohl ein letztes Überbleibsel, ist aber von überwältigender Intensität des Ausdrucks und formal durchaus ausgereift.

Der letzte Satz, „Concerto secundo“, eine Kombination von Konzert und Fuge, schlägt wiederum den neuen Ton des ersten Satzes an. Die beiden Kadenzen des Klaviers, dessen Solo mit Themenbruchstücken der Streicher geziert wird, und der Streicher, die eine Duettkadenz von virtuos-klarer Faktur ausführen, unterbrechen den Fluß der Fuge. Der konzertierende Charakter schlägt überall durch, das Wichtigste ist bei weitem der dünne, durchsichtige Satz, die motorische Beweglichkeit der Stimmen, die melodische Kraft des Unisono, aus der die Stimmen sich zu Kontrasten erheben und in die sie wiederum münden. (Notenbeispiel 8).

Nach diesem Werk entstand noch ein III. Streichquartett (geschrieben 1929 für das bekannte Roth-Quartett), im Stile dem vorangehenden Opus verwandt, nur sparsamer und konziser. Die fünf Sätze gruppieren sich um eine Allegretto-grazioso-Fuge. Wiederum ein Werk, in dem moderner Rhythmus, moderne Melodik und Polyphonie im Sinne barocker Hochkultur der Form gestaltet werden.

Die Revision des eigenen Stiles, das Abrechnen mit der mitgeschleppten Last der Tradition und vielleicht auch ein halbwegs bewußtes Ausschließen mancher Dinge, die sonst kaum zu überwinden gewesen wären: das war die einzige Entwicklungsmöglichkeit für Lajtha. Die innere Zwiespältigkeit der früheren Werke hat bei aller Qualität der Arbeit und der Erfindung immer den Eindruck des Unklaren, des noch Ungeklärten hinterlassen. Hier mußte es allmählich zu einem Bruch kommen. Von „Einflüssen“ zu reden erübrigt sich. Man denke an Werke, die er hören konnte, man denke aber auch an die eigenen Bestrebungen, die aus den früheren Werken herauszulesen sind. Klarheit, einfache Faktur, Beweglichkeit, Linearität ... sie liegen in der Luft. Man bedenke aber, daß man nur solche Dinge aufnimmt, die einem willkommen sind, und darum gerade diese nimmt, weil sie einem Bedürfnis entsprechen. Und wird sich Lajtha im neuen Stile ohne Unklarheit, ohne Kontroverse, ohne daß die Arbeit auf Kosten der Spontaneität gehe, geben können, so ist das sein Stil. Der Stil der Zeit.

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

I.

WALTER GRONOSTAY

1.

Der Name Walter Gronostay wurde im Rahmen des vorjährigen Badener Musikfestes anläßlich der Aufführung seiner Kurzoper „In zehn Minuten“ zum ersten Male genannt. Damals interessierte nicht nur die schlagfertige, frisch zupackende Musik, sondern auch der sichere Instinkt für aktuelle Theaterwirkungen. Das gibt Anlaß, uns

mit der bis jetzt vorliegenden Produktion dieses jungen Schönbergschülers zu beschäftigen. Sie umfaßt außer der Partitur der Oper heute ein Hörspiel „Mord“, eine „Kleine Unterhaltungssymphonie für den Rundfunk“ und ein Streichquartett.

Zwischen Gronostays dramatischen Arbeiten und seiner absoluten Musik zeigen sich wesentliche Unterschiede. In der Oper und vor allem im Hörspiel wird der Ablauf der Musik durch die Spannung der Situation bestimmt. Der absoluten Musik fehlen diese Beziehungen und dadurch die organisierenden, das Wachstum bedingenden Kräfte. Das macht sich besonders im Streichquartett als Leere bemerkbar. Der Schwung, mit dem das Quartett anhebt (Notenbeispiel 1), bleibt äußerlich und hält nicht durch; er ist nicht fähig, irgend eine Entwicklung zu tragen. Der Formablauf entsteht durch oberflächliche Anreihung kurzer Teile. Im Gegensatz zu der genialischen Gebärde des Anfangs und seiner zackigen Melodik steht die primitive Unbeholfenheit des Satzes.

Während das Quartett noch als eine Kunstform betrachtet werden muß, steckt sich die „Kleine Unterhaltungsmusik" andere Ziele. Hier ist die Einfachheit der Thematik und der musikalischen Arbeit bewußt und zweckbestimmt. Der Formverlauf dieser Musik folgt der zyklischen Anlage einer viersätzigen Symphonie. Doch bedingt schon die glatte, leichtfüßige Thematik des Hauptsatzes die Haltung der Musik und läßt größere Spannungen überhaupt nicht erwarten. Aber es gelingt Gronostay auch nicht, die einmal angefangene Bewegung auslaufen zu lassen. Wohl glücken hübsche Episoden, wie das folgende Thema aus dem Verlauf des ersten Satzes (Notenbeispiel 2). Doch ist charakteristisch, daß der Komponist an der Grundform dieses Gedankens hängen bleibt, und eine Entwicklung nur durch gewaltsame, äußerliche Steigerung erreicht. Der stärkste Mangel dieser Musik liegt offenbar darin, daß die formbildenden Kräfte in ihr zu schwach sind, um eine geschlossene Gesamtwirkung zu erreichen.

Dieser Gefahr sind die dramatischen Arbeiten Gronostays weniger ausgesetzt. Denn hier gibt die jeweilige Situation der Musik ein formales Rückgrat. In der instinktsicheren Schaffung und Ausnutzung solcher Situationen liegt die spezifische Begabung des Komponisten. So gelingt ihm in der Kurzoper, worum er sich in seiner Instrumentalmusik meist vergeblich müht: kleine Einzelszenen gelegentlich zu deutlich umrissenen musikalischen Formen auszugestalten. Das hindert nicht, daß das ganze Stück auf schlagende Situationswirkung eingestellt bleibt, – einmal in der rhythmisch beweglichen, scharf pointierenden Deklamation und dann vor allem in der die Singstimmen noch unterstreichenden geistreichen und drastischen instrumentalen Untermalung. Diese führt zu einem dauernden und höchst beweglichen Wechsel zerfetzter Motive: einer Art frappanter, sympathisch frecher Situationskomik, die fast einen neuen und zeitgemäßen Typus der Opera buffa anzudeuten scheint. In der Konzentration dieser Motivik und zugleich in der ziselierten Kleinarbeit erkennt man den Schüler Schönbergs.

2.

Im Gegensatz zu Gronostays Kurzoper (einer in den letzten Jahren von mehreren Seiten aus gefestigten Form) stellt das Hörspiel „Mord“ eine völlig neue Verbindung von Text und Musik dar. Sie ergibt sich einerseits aus der Eigenart der Fernübertragung, die jede optische Wirkung ausschließt, dann aber vor allem aus dem vom Komponisten betonten Streben nach breitester Massenwirkung und allgemeiner Ver-

ständlichkeit. Die Handlung (ein Fabrikdirektor ertappt seine Frau und ihren Geliebten und erschießt sie) bleibt in den Grenzen banaler Zeitungsreportage. Die Sinnfälligkeit des Textes geht so weit, daß am Schluß der Rundfunkansager eingreift und den Steckbrief gegen den Mörder vorliest. Zur Verdeutlichung der Situation steht neben den handelnden Personen ein Chor. Er begnügt sich aber nicht mit dieser Rolle, sondern indem er die Kernworte der Handlung expressionistisch flüstert oder herausschreit, hebt er das Ganze in die Atmosphäre einer unheimlichen dramatischen Spannung.

Die Musik ist mit außerordentlichem Geschick den Bedingungen des Hörspiels angepaßt. In kleiner und präziser Aufteilung stehen reportagemäßig skizzierte und musikalisch durchgestaltete Stücke gegeneinander. Dabei geht durch das ganze Spiel eine großlinige Steigerung, die sich vor der Katastrophe in reine Bewegungsenergien entlädt. Hier ist die Musik nur noch ein einziges großes Stampfen und Hämmern. Als Probe dafür, wie sich Tempo und dramatische Schlagkraft der Musik mit den technischen Forderungen des Rundfunk verbindet, geben wir die letzten Takte der Partitur, in welcher der Chor die Rolle des Ansagers übernimmt und sogar der Schlußgong in die Musik einbezogen wird (Notenbeispiel 3). Als Probe für die mit verblüffend einfachen Mitteln erreichte musikalische Zeichnung, die das Essentielle der jeweiligen Situation blitzartig packt, einen Ausschnitt aus dem Verlauf (Notenbeispiel 4).

Es wäre nicht richtig, diese Musik allein von ihren musikalischen Qualitäten aus zu beurteilen. Wichtiger ist, an ihr, wie an ihrem Komponisten einen neuen Typus zu erkennen, der sich hier herauszuschälen beginnt. Es ist der Typus eines radikalen, bedenkenlosen Gegenwartsmenschen, der alle Zeitströmungen aufgreift, um sie zu Musik zu machen. Er ist der typische Gebrauchsmusiker, der sich bewußt in Gegensatz zur „hohen Kunst" stellt. Er tastet alle aktuellen Ausdrucksformen der Gegenwart ab: Zeittheater, Kurzoper, Radio und Schallplatte. Und gerade weil er ohne Hemmungen sich zu ihnen bekennt, kann er sie persönlich und produktiv gestalten.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel.

II.

MUSIKPÄDAGOGISCHE BIBLIOTHEK.

Es ist selbstverständlich, daß sich die staatlichen Neuerungen in der Schulmusik und besonders auch die Regelung des Privatmusikunterrichts mit praktischen Anregungen für Unterrichtsart und Unterrichtsstoff verbinden müssen. Man steht an einem Anfang; die Neubearbeitung von Gegebenem muß auf allen Gebieten einsetzen. So gibt Kestenberg bei Quelle & Meyer, Leipzig, eine „Musikpädagogische Bibliothek" heraus; schmale Einzelbände, von verschiedenen Fachleuten bearbeitet, meist wohl für den Lehrenden gedacht, wichtig jedoch auch für den Studierenden.

Vier Bändchen sind schon erschienen. H. J. Moser plaudert über das „Volkslied" in der Schule, Gespräche zwischen Schülern und Lehrer. H. W. v. Waltershausen sammelt Erfahrungen aus seiner pädagogischen Praxis in einem Bändchen „Dirigentenerziehung". Wichtig und besonders dem Sinn der Sammlung entsprechend sind

Waldemar Woehls „Melodielehre“ und der vorzügliche Band E. Preußners „Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik“.

Woehl ist der Herausgeber des ausgezeichneten, einzig modernen „Klavierbuchs für Anfänger“, einer Sammlung alter Melodien und kleiner Sätze, die sich in der Unterrichtspraxis ganz vorzüglich bewährt. Seine „Melodielehre“ skizziert hierzu gleichsam die theoretische Parallele. In der Annahme von Gegebenheiten, hinter die zurückzugehen für die pädagogische Theorie sinnlos ist, und in der Abgrenzung gegen die Spekulation und gegen die Absolutierung von stilbedingten Voraussetzungen schließt er sich an die Haltung H. Erpfs [1]) an. Dies schafft eine seiner Grundlagen; eine andere ist durch eine durchdachte Zuteilung der Formen und Ziele des Unterrichts zu bestimmten Altersstufen der Lernenden gegeben. Die Analyse von Melodien, wie sie in Woehls Buch entworfen wird, ist die Form einer letzten Lernstufe, nie Selbstzweck allerdings, sondern nur Fixierung des tatsächlichen Vorgangs in der vielfältigen Bezogenheit des erfüllten Hörens. Ganz auf dem Boden der neuen musikpädagogischen Ideen stehend, wird Melodielehre nicht als eine Musiklehre des „Begreifens“, sondern als Schulung der Erlebnisfähigkeit, als Theorie des fließenden Vorgangs gefaßt. Aus einfachen Grundreihen ergeben sich verschiedene Techniken der Melodisierung, die erklärt und definiert werden und sich meist auf das einheitliche Prinzip der Diminution zurückführen lassen. Die zugehörigen Übungsaufgaben sind Anleitungen zur aktiven Ausführung von melodischen Diminutionen. Problematisch bleibt nur dies eine, daß man sich fragen muß, ob Melodielehre nur als Verstehenslehre gefaßt werden kann; auch wenn man sie als aktive Schulungsform gestaltet, wie hier, so bleibt sie doch Bildungslehre mit historischem Rückblick. Eigentlich entscheidend wird erst die heute noch unaufschreibbare Melodielehre sein, die in erster Hinsicht handwerklich traditionelle Kompositionslehre ist und sich außerdem auf die absolute Gegebenheit unserer Skalen aufbaut. –

Eberhard Preußners Buch „Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik“ verdient, ausführlich hervorgehoben zu werden. Beschreibt man seinen Inhalt, so beschreibt man zugleich seine Bedeutung, denn es stellt eine erste, einheitlich geschaute Zusammenfassung vielseitig bezogener Zeitströmungen und Ideen dar; zugleich erfüllt es einen praktischen Zweck: Jährlich wird nun eine große Zahl von Schulmusikern und jungen Privatmusiklehrern staatlich examiniert; es fehlte aber bisher noch ein Buch, in welchem unter allgemeinen Gesichtspunkten zusammengefaßt ist, was man sich etwa als Wissensgebiet des Prüfungsfaches „Pädagogik“ vorzustellen hat. Dies ist mit Preußners Buch nun geschehen, indem zugleich der Sinn dieser staatlichen Prüfungen selbst tiefer begründet wird und seine Beziehungen zu den in unserer Zeit so wichtig gewordenen Ideen und Zielen der Musikpädagogik findet. Es ist ein Handbuch der musikpädagogischen Grundideen, das selbstverständlich nicht nur jedes Mitglied einer Prüfungskommission und jeder auf heutigem Boden stehende Pädagoge, sondern auch jeder Studierende des Musiklehrerberufs kennen muß.

Das Wichtigwerden der Musikpädagogik wird zuerst betrachtet: die ersten Anregungen aus dem Geiste der Romantik werden fixiert; die aus der Romantik ent-

[1]) Über H. Erpfs Buch: „Studien zur Klangtechnik der neueren Musik“ wird in einem der nächsten Hefte ausführlich berichtet werden.

springende Musikwissenschaft wird bezüglich ihrer ersten anregenden Bedeutung für den Musikerziehungsgedanken betrachtet; der Übergang von der allgemeinen „kunstpädagogischen Beweguug" zu den Gedanken der auf neue erhöhte Aktivität eingestellten „Arbeitsschule" wird in seiner Bedeutung für die tiefere Erfassung der musikpädagogischen Prinzipien aufgezeigt. Aus dem Begreifen der Möglichkeiten einer aktivierten, nicht ästhetisch bildenden Musikerziehung, die ihren eigentlichen Wert im Prozeß der musikalischen Erarbeitung selbst sieht, ergibt sich dann notwendig die Einreihung der Musikpädagogik in die Totalität des Erziehungsgedankens und die gleichwertige Einordnung der Musik in das System der Unterrichtsfächer. Dies bezeichnet schon die Grundlagen der heute bestimmenden Einstellung, die sowohl in der Bewegung der Jugend, wie auch in den Reformen des Staates zum Ausdruck kommt und von beiden gestützt wird. Diese verschiedenen Motive unserer Zeit werden dann unter dem gemeinsamen Nenner des Gemeinschaftsgedankens zusammengefaßt, durch welchen die Bedeutung der Musik in der strengen Erfassung ihres Begriffs entscheidend erhöht wird. „Die leitende Idee ist die Idee der Gemeinschaft, ihr innerster Ausdruck der Prozeß der Arbeit, ihre Organisation trifft der Staat." Musikerziehung im Sinne der „Arbeitsschule" ist Gemeinschaftserziehung; Musik selbst wird als sozialer Faktor begriffen. – Eine neue Forderung vom Menschen unserer Zeit schafft eine neue Wertigkeit der Musik. So werden auch die wissenschaftlichen Grundlagen der Pädagogik problematisch; die übliche Ästhetik, als einseitige Wertlehre von der Schönheit, muß versagen; weder die Totalität der zur Musik sich wendenden Menschen, noch die Totalität der musikalischen Wertigkeit ist durch sie zu erfassen. Eine neue Ästhetik in der Form einer direkten Musiklehre, die zugleich dem Gemeinschaftsgedanken korrespondiert, ist notwendig. Als Ideal dieser neuen Lehre wird die Verbindung der „Angewandten Ästhetik" Mersmanns mit der Unterrichtspraxis Jödes hingestellt, wobei im Mittelpunkt eine organische Melodielehre stehen wird und die Stützung nach der Seite der Pädagogik als Wissenschaft hin andererseits durch eine tiefgefaßte „Musikpsychologie" erfolgen muß. Die Bezüge bisheriger psychologischer Forschung, ferner der Sprangerschen Strukturlehre, der Typenlehre, der experimentellen Pädagogik, der Begabungsprüfungen zur Musikpädagogik werden skizziert. – Zugleich aber werden auch die Grenzen der Wissenschaft betont, die Gefahren der Bewußtheit für den Pädagogen und der Bewußtmachung im Unterricht aufgezeigt. Selbstverständlich hebt sich die romantische Antithese von Gefühl und Verstand auf, durch welche der Musik ein zu einseitiger Boden zugewiesen worden war. Synthetisch zusammengeschlossen sind beide Kräfte in der Schöpferischkeit der Phantasie; sie ist die Grundmaterie des Musikalischen, das Material der Pädagogik, das der Lehrende durch eine besondere Übungsform schulen wird: durch die aktive Variation eines Gegebenen, durch eine Form der Schöpferischkeit also, die sich auf dem Boden gemeinschaftlicher Verbindlichkeit aufbaut. Das a k t i v e Moment der Phantasie stellt sich als einheitliche Form des Schöpferischen gegen alle möglichen Typen, die man feststellen könnte. Der neu und streng gefaßte Begriff der Phantasie stellt gleichsam die zielbestimmende Einheitsidee dar, der gegenüber sich die Vielheit der Typen auflöst. Zum verstehenden, psychologisch orientierten Wissen um Lern- und Begabungstypen gehört die pädagogische Haltung des „Wachsenlassens", diese aber wird reguliert durch die Einstellung auf die Einheitlichkeit des Schöpferischen. So zielt das tiefste Prinzip der

Musikpädagogik aus dem Geiste der Musik heraus selbst über das Individuelle hinweg zur Idee des Gemeinschaftlichen. Als entscheidendes „Wissen“ bleibt diese Zielhaftigkeit bestimmend für die Arbeitsweise und die Idealität der Musikpädagogik; sie stellt das „Führen“ organisch neben das „Wachsenlassen“; sie bestimmt zuletzt die „Musikstruktur“ unserer Zeit: die Eingliederung des Individuums in die Gemeinschaft, die Idealität des „Volkhaften“, die Bedeutung einer im weitesten Sinne im Volksmäßigen verhafteten Kunstlebendigkeit. – So baut dieses Buch alle Momente der Musikpädagogik und ihrer Entwicklung in die Gesamtidee ein und zwingt auch den Leser in die Gemeinschaft, zwingt ihn zum mindesten zu einer grundsätzlichen Besinnung auf die Struktur unserer Zeit und deren tragende Ideen. Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

III.

LITERATUR ZUR ALTEN POLYPHONIE

Merkwürdig, mit welcher Lebenskraft der polyphone Stil des XVI. Jahrhunderts die Generationen überdauert hat. Seitdem ein Monteverdi seine Modernität nur als „seconda pratica“, als Oberstock auf die alten Fundamente zu legen wagte, haben sie sich tragfähig gezeigt. Mindestens im Bereich des Handwerklichen, bis zum „strengen Satz“ und Kontrapunktlehrgang unserer Tage.

Biologische Gesetze begründen hier keine Selbstverständlichkeit. Wer einen abgekürzten Gang der europäischen Musikentwicklung rekapitulieren sollte, der hätte ebenso wichtige andere Stationen zu durchlaufen. Oder stützt sich das traditionelle Verfahren auf pädagogische Überzeugungskraft? Sie ist bestritten worden, und nicht mit den schwächsten Argumenten. Man erinnert sich, daß zu Bachs Zeiten der Musiker sein Handwerk sehr anders gelernt hat.

Eins ist sicher: die niederländische Polyphonie hat das Erbe ihrer Vorgänger in einer Weise bewältigt, wie keine Epoche nach ihr. Sie verfügte über ein restlos einheitliches und notwendiges Lehrsystem. Seit Monteverdi pflegt der europäische Musiker eine prima pratica des Kontrapunkts durchzumachen, die er im Ernstfall mehr oder weniger verleugnet. Seitdem wiederholen sich die Renaissancen „klassischer“ Polyphonie – sie mußten kommen.

Ihre letzte und imposanteste war die deutsche Palestrina-Entdeckung, in Farbe und Charakter unverkennbar nazarenisch. Sie wirkt bis in die Gegenwart nach, wo bereits allenthalben wieder Ansätze zu einer neuen Renaissance vorliegen. Casimiris Palestrina – was man auch einwenden mag, nazarenisch war er nicht mehr. Während die Jugendbewegung das deutsche Lied im Zeichen der Gemeinschaft wiederentdeckte, besann sich England auf die Schätze des Elisabethanischen Zeitalters, zog Frankreich neue Werke seiner Renaissencemusiker ans Licht. Romantische Kirchenmusikideale stehen nicht mehr voran, sondern Rückgriff auf die eigene Landschaft und Vergangenheit, Wille zur Verwurzelung in der eigenen Substanz.

Die jüngste wissenschaftliche Literatur beginnt diese Wendung mit geschärftem Bewußtsein zu erfassen. Gegenüber der Internationalität des Niederländerstils und der gegenreformatorischen Kirchenmusik wird das Recht der landschaftlichen Tradition und

der Einzelpersönlichkeit herausgearbeitet. Ohne neue, gründliche Quellenerschließung geht es dabei nicht ab. Der Stand der verhältnismäßig jungen Musikgeschichte gestattet kaum irgendwo ein bloßes Ausdeuten auf Grund älterer Leistungen. Dem Liebhaber werden infolgedessen die Werke in der Regel stofflich zu schwer belastet erscheinen, was gegenwärtig nicht wohl anders sein kann.

H. J. Moser hat mit seinem Hofhaimerbuch (Cotta 1929) einen starken Vorstoß in das deutsche Musikleben um 1500 geführt. Ein gut gewähltes Thema, denn der Hoforganist Kaiser Maximilians steht in einem Brennpunkt beweglicher Geistigkeit, was sich schon in der gewaltigen Material- und Anmerkungsfülle der ihm gewidmeten Monographie bemerkbar macht. Die Hälfte des Buches nimmt Hofhaimers musikalische Hinterlassenschaft ein: Orgelstücke, Instrumental- und Liedsätze nebst späteren Bearbeitungen. Sonderlich umfangreich ist das Oeuvre nicht, wenn man andere Zeitgenossen zum Vergleich heranzieht. Es erweist die zarte Klangsinnlichkeit und Spielfreude eines Meisters, der freilich den Größten seiner Zeit, auch nur dem wuchtigen Heinrich Finck und dem virtuos beweglichen Isaak nicht ebenbürtig ist. Aber Mosers Absicht geht nicht auf unangebrachte Glorifizierung aus, sondern auf einen farbenreichen Querschnitt durch die deutsche Musikkultur um 1500. Was hier an neuen Ausblicken und Erkenntnissen eröffnet wird, macht das Buch zu einem ungewöhnlichen und über das biographische Ziel weit hinausgreifenden Dokument des „gegenwärtigen Standes der Wissenschaft".

Einige Jahrzehnte jünger und mit der neuen reformatorischen Umwelt eng verwachsen ist ein deutscher Musiker, dem kürzlich H. Zenck eine Abhandlung gewidmet hat, Sixtus Dietrich (Breitkopf & Härtel 1928). Dieser gebürtige Augsburger und spätere Kantor am Dom zu Konstanz gehört zu den ersten, die von der Reformation ergriffen ihr musikalisches Handwerk der neuen Kirchenmusik widmeten. Die Notenbeilagen im Anhang der Schrift sind Proben einer tüchtigen, handfesten Kantorenkunst, die einen Wettbewerb mit artistischer Niederländertechnik schon aus Gründen der Gesinnung ausschließt. Sie geht auf im Dienst der neuen Religiosität. Wie der Verfasser diese entscheidenden Bezüge herausgearbeitet, den Einzelfall Sixtus Dietrich zum Typus erweitert und in die eigentümliche Bedingtheit der frühprotestantischen Situation eingestellt hat, erhebt seine Abhandlung weit über das Niveau der üblichen Dissertations-Biographik. Sie verdeutlicht im besten Sinne das Ziel der heutigen Musikgeschichtsschreibung: zwischen Quellenforschung und geistesgeschichtlicher Interpretation einen fruchtbaren Ausgleich zu finden.

Mit einem der bedeutendsten gleichzeitigen Niederländer beschäftigt sich die Arbeit von K. Ph. Bernet Kempers über Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten (Filser 1928). In der Interpretation zurückhaltender, gibt der Verfasser vor allem gründliche biographische und kompositionstechnische Untersuchungen. Jacob Clemens interessiert sowohl als Vertreter eines erdnahen, saftig-gesunden Flamentums, das vom gegenreformatorischen Spiritualismus noch unberührt ist, wie als unmittelbarer Vordermann Lassos und Palestrinas, auf deren Kunst von hier aus einige Schlaglichter fallen.

Ebenfalls in erster Linie Materialsammlung und -darstellung, wenn auch von erheblich größerem Umfang und Gewicht, ist das zweibändige W. Vetters über das frühdeutsche Lied (Helios-Verlag 1928). Einem von Abert geäußerten Gedanken nach-

gehend, daß für die deutsche monodische Liedkunst die bodenständige Tradition mindestens ebenso bedeutsam gewesen sei wie die Anregungen von Seiten des italienischen Barocks, verfolgt der Verfasser in einer Reihe von Einzelbesprechungen die Vorgänge mit gründlicher Quellenkenntnis. Man wünschte sich ein noch strafferes Herausheben der Grundgedanken und angesichts des Zusammenstoßes international verflochtener Musikformen auf deutschem Boden eine eindringendere Darstellung dieser Problematik. Für das frühdeutsche Lied des 17. Jahrhunderts stellen die „Ausgewählten Kapitel" des Vetterschen Werkes jedenfalls ein unentbehrliches Handbuch dar, dessen Wert durch die Beigabe von 311 Liedern im zweiten Band noch wesentlich erhöht wird.

Ohne Zweifel ist von den Großmeistern der alten Polyphonie Heinrich Schütz der zukünftigste, wie auch unter allen Wiederentdeckungen der vergangenen Jahre seine Renaissance die breiteste Auswirkung gefunden hat. Eine umfassende Schützbiographie fehlt uns nach wie vor. Es wird noch langer Arbeit bedürfen, bis dieses Phänomen soweit durchleuchtet ist, daß seine volle Darstellung gewagt werden kann. Eine Dissertation von W. Schuh beschäftigt sich mit „Formproblem bei Heinrich Schütz" (Breitkopf & Härtel 1928). Sie versucht das Wesen Schützischer Formgebung vermittelst der auf E. Kurth zurückgehenden Antithese von statischem und dynamischem Formprinzip zu erfassen. Ein so allgemeines und weitmaschiges Begriffspaar läßt sich schließlich auch als „textbedingt-reinmusikalisch" oder „motettisch-monodisch" interpretieren. Es kommt nur auf die sachlichen Beobachtungen an, die man in einem solchen Rahmen unterbringt. Stärker belastet ist dagegen der von Kurth an Bruckners Sinfonik dargestellte Begriff der Steigerungsanlage, den der Verfasser ohne weiteres auf die Musik Schützes anwendet. So zahlreiche feine Analysen und Beobachtungen im Einzelnen vorgebracht werden: sie wollen sich nicht recht zum überzeugenden Gesamtbild runden. Die Schuld daran trägt letzten Endes die Meinung des Verfassers (und seines Lehrers), man könne ein so fernliegendes und lange verschüttetes Lebenswerk rein aus sich selbst heraus verstehen, ohne seine Umwelt und Tradition zu berücksichtigen.

Wer Schützes Werk wesentlich darstellen wollte, müßte „eine umfassende Kenntnis der älteren venezianischen Kunst, von Andrea bis auf Giovanni Gabrieli, eine fast vollständige des Gesamtwerks der Viadana, Monteverdi, Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta und vieler ihrer Nebenmänner, und nicht bloß dieser neueren Oberitaliener und Venezianer, sondern auch der Florentiner, ja selbst der Neapolitaner (für die Schütz einmal brieflich besonderes Interesse zeigt) besitzen. Er würde mit Überraschung den Umfang und die Bedenkenlosigkeit der Nachahmung, aber auch ihre Gefahrlosigkeit erkennen . . ." Diese Worte A. Einsteins bedeuten ein Programm der Schützforschung, das jeder Historiker unterschreiben würde. Sie stehen in einem Essay, der (ursprünglich im Ganymed von 1923) vom Bärenreiter-Verlag in musterhafter Ausstattung 1928 vorgelegt wurde. Kürzer und wesentlicher als auf diesen 27 raumverschwenderisch bedruckten Seiten läßt sich eine Einführung in die ganze Weite Schützischer Kunst wohl nicht geben. Sie sei allen Liebhabern angelegentlichst empfohlen. Heinrich Besseler (Heidelberg)

IV.

PÄDAGOGISCHE STREICHERLITERATUR

Der lange erwartete zweite Band der „Kunst des Violinspiels“ von Carl Flesch liegt jetzt vor (Ries & Erler, Berlin). Hat der Verfasser im ersten Band alle Fragen der Geigentechnik behandelt, so geht er hier auf künstlerische Gestaltung und Unterricht ein. Wenn ein derartiger Versuch, dessen Zweck ein praktischer ist, sich theoretischer Definitionen bedient, ist er der Gefahr ausgesetzt, in Konflikt mit musikästhetischen Begriffen zu geraten. In dieser Hinsicht ist es ihm auch nicht erspart geblieben, über sein eigentliches Ziel hinauszuschießen. Doch jedes Bedenken weicht vor der sonst monumentalen Bedeutung des Werkes. Diese liegt einerseits in der erschöpfenden Behandlung der Probleme des Vortrags und der Untersuchung psychologischer Momente, anderseits in der Gestaltung des Unterrichts. Flesch gibt dem Geiger nicht nur Ratschläge, die ihm als „goldene Maximen“ dienen könnten, noch mehr Gewicht legt er auf seine intellektuelle Erziehung in prinzipiellen Fragen, welche sowohl die Gestaltung der Kunstwerke wie die Behandlung und Kontrolle der individuellen Technik betreffen. Vertiefung in der von Flesch hier eröffneten Perspektiven würde das Niveau der geigenden Musiker erhöhen und ein Ende des unintelligenten, stumpfsinnigen Geigertums herbeiführen. Insbesondere würde sie die Heranbildung eines geeigneten Lehrertypus begünstigen wie er heute leider gänzlich fehlt. Die Erkenntnis der Probleme und deren tiefsinnige Lösung erheben Fleschs Werk in eine seltene Höhe. Grundlegend für unsere heutigen Bedürfnisse, wird es auch für den Historiker von morgen die wichtigste Quelle für den Stand der violinistischen Anschauungen unserer Zeit sein.

Einen anderen Gesichtspunkt vertritt Gustav Havemann in seiner „Violintechnik bis zur Vollendung“ (zwei Bände, Tonger, Köln). Er verzichtet auf ausführliche theoretische Anweisungen und beschränkt sich auf nur praktisches Material in Form von Finger-, Bogen-, Lagenwechsel- und Doppelgriffübungen, deren Anordnung allerdings in dieser zusammengedrängten Fassung für den unerfahrenen Geiger ein Problem bilden. Dieser steht vor einer Fülle von technischen Übungen, deren Sinn ihm nicht immer einleuchtend sein wird. Doch der Verfasser wendet sich hauptsächlich an den reiferen Geiger, der nur das aussuchen wird, was er gerade braucht. Das Hauptverdienst des Werkes liegt in den rhythmischen Bogenübungen mit Saitenübergang, die in ihrer Neuartigkeit eine wertvolle Bereicherung des Studienmaterials bedeuten. Weniger überzeugend dagegen erscheinen die „Intonationsübungen“. Diese bestehen aus Intervallen, erschwert durch Anwendungen harmonischer und atonaler Elemente. Sie erfüllen eher den Zweck, gute Studien zum Blattspielen moderner Musik zu sein, indem sie zum schnellen, geistesgegenwärtigen Umdeuten der Intervalle trainieren, als daß sie zu reiner Intonation führen sollten. Mangelhafte Intonation ist nicht durch Übungen, sondern durch Erkennen der Ursache des Übels zu beseitigen. Havemanns Werk würde im allgemeinen an Konsistenz und Bedeutung gewinnen, wenn er die technischen Probleme, die er in bunter Reihe aufeinanderfolgen läßt, auf ihre Urelemente zurückgeführt hätte.

Rudolf Silberschmidts „Violin-Fibel“ (Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde) will den Schwerpunkt des Violinunterrichts für junge Anfänger statt auf das Technische, wie in den üblichen Schulen geschieht, auf das Musikalische legen. Der Schüler soll durch Tonvorstellung zur Tonerzeugung kommen: also erst singen, dann spielen. Dieser

prinzipielle Gedankengang ist an Hand von Tonalitätsübungen, gebräuchlich im Tonwortsingunterricht der Schule, sinnreich und konsequent durchgeführt. Der Herausgeber ist bemüht, die elementaren technischen Probleme, Fingeraufsatz und Bogenführung allmählich und systematisch einzuführen, sodaß musikalisches Erfassen und technische Ausführung in gegenseitigem Einvernehmen zur Entfaltung gelangen.

Die Wiedererweckung alter Musik brachte die Pflege alter Musikinstrumente mit sich. Nach dem Cembalo, der alten Orgel, der Viola d'amore, rückt jetzt auch die Gambe in den Kreis des Interesses. Die von Paul Grümmer herausgegebene Gambenschule (Anton Benjamin, Leipzig) bringt nach kurzer geschichtlicher Übersicht und Angaben über Gambenliteratur eine systematische Einführung in die Technik des Instruments. Am Schluß folgt eine Reihe von Gambenkompositionen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Für Cellisten, die sich mit der klanglichen Eigenart der Gambe und deren Literatur vertraut machen wollen, wird Grümmers Arbeit viel Anregung bringen.

Otokar Sevcik gibt in Lieferungen eine „Schule des Violinvortrages auf melodischer Grundlage" heraus. (Hug & Co., Leipzig.) Dem Titel nach erwartet man eine Behandlung des Stoffes nach musikalischen Gesichtspunkten; umso größer ist die Überraschung beim Durchlesen des Materials, feststellen zu müssen, daß es sich um eine rein geigerisch-technische Angelegenheit handelt. Kurze Abschnitte aus Konzerten, Sonaten und Etüden werden taktweise zerlegt, erweitert und erschwert, um die technischen Probleme des betreffenden Stückes in verschiedenen Situationen zu beleuchten. Diese letzte pädagogische Arbeit Sevciks enthält in konzentrierter Form Elemente aus allen seinen früheren Werken. Die Variation als Übungsprinzip in Bezug auf Bogenführung, Lagenwechsel und die übrigen Bestandteile der Geigentechnik bildet wie dort auch hier den Grundstock seiner Arbeit. In technischer Beziehung wird das Werk manchem außerordentlich nützlich sein, insbesondere denjenigen, die Anregungen zum rationellen Üben erhalten wollen; doch darf es keinen Anspruch erheben, in musikalischen Dingen erzieherisch zu sein. Das gewählte Material besteht hauptsächlich aus traditionellen Schülerkonzerten, Etüden oder virtuosen Stücken; leider hat sich unter anderen Meisterwerken auch Beethovens Violinkonzert als „Übungsstoff" in diese Sammlung verirrt.

Minos E. Dounias (Berlin)

RUNDFUNK - FILM - SCHALLPLATTE

Ernst Latzko (Leipzig)

RUNDFUNK-UMSCHAU

(Rundfunkmusik Nr. 2, Duplik und Folgerungen – Bemerkungen zu A. Baresels „Grenzen des Rundfunks" – Der Bericht der „Deutschen Welle" über die Arbeitsgemeinschaft „Einführung in das Verstehen von Musik" – April-Programm – Die Ausstellung „5 Jahre Rundfunk" in Leipzig).

1.

Die Genugtuung über den Beginn einer Diskussion darf die Richtigstellung offenbarer Mißverständnisse nicht beeinträchtigen. Sie erfolgt nicht in der Absicht, Recht zu

behalten sondern nur von dem Bestreben geleitet, auf diesem Wege in dem unerforschten Gebiet des Rundfunks zu einigermaßen brauchbaren Resultaten zu gelangen. Also: Von der musikalischen Arbeit des Frankfurter Senders war in der Rundfunk-Umschau des Märzheftes nicht die Rede, wie Herr Schoen in seiner Erwiderung im letzten Heft meint, auch nicht von der Rede des Herrn Dr. Flesch und endlich nicht von einer „unerträglichen Unsicherheit der Auftraggeber des Rundfunks über Zweck und Ziel ihrer Aufträge". Sie beschäftigte sich nur mit einigen dort zitierten Sätzen der Frankfurter Programmzeitung und folgerte daraus eine „widerspruchsvolle Beurteilung" der Bestrebungen des Rundfunks. Worin besteht dieser Widerspruch? In der ausdrücklichen Bezeichnung eines Werkes (Bunte Suite von Ernst Toch) als „Rundfunkmusik" und in der gleichzeitigen Feststellung der Belanglosigkeit und Unwichtigkeit seiner eventuellen Rundfunkneigung. Beides ist in Nr. 7 der „S. R. Z." zu finden.

Aber nicht darum, ob Herr Schoen oder meine sehr gleichgültige Person recht hat, handelt es sich hier, sondern um die viel wichtigere, damit zusammenhängende Frage, ob überhaupt an der Idee einer „Rundfunkmusik", also einer durch die akustischen Bedingtheiten des Rundfunks beeinflußten, speziell für ihn geschaffenen Literatur, festzuhalten ist oder nicht. Diese Idee wurde hier begrüßt als ein Moment, das geignet ist, dem musikalischen Rundfunk eine selbständige kulturelle Bedeutung zu verleihen, ihn neben Oper und Konzert zu einer dritten Art der Musikübung zu machen, die zur Befestigung ihrer Sonderstellung auch eine eigene Literatur braucht, als Moment, das die unfruchtbare Konkurrenz zwischen diesen drei Faktoren einschränken könnte. Erweist sich aber die Idee der Rundfunkmusik als Phantom, dann ist die eigentliche Funktion des musikalischen Rundfunks doch nur die unendlich gesteigerte Verbreitung der allgemeinen Musikliteratur, deren größtmögliche technische Vollendung also sein vornehmstes Ziel. Von der Entscheidung dieser Alternative in dem einen oder dem anderen Sinn wird für den Rundfunk, aber auch für die öffentliche Musikpflege viel abhängen.

Daß die Aufträge an Komponisten auch eine wirtschaftliche Bedeutung haben, ist hier schon bei ihrer ersten Würdigung im Februar-Heft anerkannt worden. Allerdings wurde schon damals darauf hingewiesen, daß die damit übernommene soziale Funktion vom Rundfunk besser erfüllt würde, wenn er sich, eingedenk seines demokratischen Charakters, nicht nur an „prominentere" sondern auch an solche Komponisten wendete, die – sachliche Eignung als selbstverständlich vorausgesetzt – seine materielle und ideelle Unterstützung wirklich notwendig haben.

2.

Auch der im vorliegenden Heft enthaltene Artikel „Grenzen des Rundfunks" von Alfred Baresel darf wohl als Echo auf die im März-Heft an dieser Stelle gemachten Ausführungen über Rundfunk und Presse angesehen werden. Trotz der sehr interessanten Prämissen, die sich übrigens zum Teil mit den hier aufgestellten Behauptungen decken, erscheint die Schlußfolgerung bedenklich, die die Zweckmäßigkeit einer regelmäßigen Rundfunkkritik in der Tagespresse bestreitet. Gerne sei zugegeben, daß kritische Äußerungen über die Ausführung prekär erscheinen müssen, solange es noch bei der Übertragung technische Unzulänglichkeiten gibt. Aber das Werk, selbst wenn es nur als „Photographie" reproduziert wird und das „heikelste Thema", die Programmbildung, liefern noch immer

genügend Stoff für eine regelmäßige Kritik, deren größter Vorzug gerade ihre Unpersönlichkeit und ihre gänzliche Emanzipierung von „privaten kommerziellen Zwecken“ wäre. Abgesehen davon, wurde hier schon im März darauf hingewiesen, daß es sich nicht immer um spezielle Darbietungen, sondern auch um allgemeine Probleme handeln kann und gerade die in dem Bareselschen Artikel angedeutete Fülle von ungelösten mit dem Rundfunk zusammenhängenden Fragen, die gleich im Titel ihren Anfang nehmen, scheint doch viel eher auf die Notwendigkeit einer ständischen Kontrolle durch ein Organ, das allen übrigen Problemen der Öffentlichkeit Beachtung schenkt, hinzuweisen als auf das Gegenteil. Wenn aber in der Regelmäßigkeit einer solchen Rundfunkkritik eine Gefahr erblickt wird, dann muß dieser Befürchtung entgegnet werden: Besser eine regelmäßige Kritik mit ihren eventuellen, nicht notwendigen Nachteilen, als ein regelmäßiges Totschweigen!

3.

Außerordentlich interessante Eindrücke vermittelt der von der Sendegesellschaft „Deutsche Welle“ herausgegebene Bericht über die Arbeitsgemeinschaft „Einführung in das Verstehen von Musik“ (erstattet von Prof. Dr. H. Mersmann). Es zeigt sich hier wieder, welche ungeahnten pädagogischen Möglichkeiten im Rundfunk schlummern, die nur der gegebenen Persönlichkeit harren, um zu Wirklichkeiten zu werden. Die Arbeitsgemeinschaft mußte sich zunächst die für diesen Zweck geeignete Haltung vor dem Mikrophon erst allmählich erarbeiten; nicht Schule und nicht freies Gespräch, sondern eine mittlere Linie zwischen beiden, wobei die Hauptsache völlige Unmittelbarkeit war. In dieser Form wurde der in drei Teile – Volkslied, kleine Instrumentalstücke, Lied – gegliederte Stoff behandelt und allgemeine musikalische Erkenntnisse daraus abgeleitet, Aus den Zuschriften und den eingesandten Lösungen der gestellten Aufgaben läßt sich der Widerhall erkennen, den diese Arbeitsgemeinschaft in der ganzen Hörerschaft gefunden hat. Als besonders wichtiges Moment ergab sich die Möglichkeit eines Handinhandarbeitens des Rundfunks mit der Musik-Arbeit der Schule. Das ganze Unternehmen verdient das aufmerksamste Interesse aller am Rundfunk interessierten Kreise und wird hoffentlich als richtunggebendes Beispiel wirken.

4.

Aus dem April-Programm verdient die von Berlin gebrachte Musik für Rundfunkorchester und die dort uraufgeführte Kleine Serenade op. 23 von Karol Rathaus, ferner ein ganzer Toch-Abend in Leipzig (Klaviersonate op. 47, Sonate für Violine und Klavier op. 44, Divertimento für Violine und Cello op. 37, Sonate für Cello und Klavier op. 50, Fünf Burlesken für Klavier op. 31) und die Übertragung von Bachs „Kunst der Fuge“ in der Davidschen Bearbeitung durch den Frankfurter Sender besondere Erwähnung. Leipzig hat inzwischen seinen Klavierkonzert-Zyklus bis Busoni weitergeführt. Seltenheiten auf dem Gebiet der Oper waren die von Hamburg gebrachte Übertragung von Joh. Chr. Bachs „Lucius Silla“ und von Verdis „Lombardi“ in Mailand. Der 25. Todestag von Anton Dvorak gab den Anlaß, sein wenig gekanntes Opernschaffen durch eine Aufführung seines „Dickschädel“ in Leipzig und durch eine Übertragung des „Dimitri“ in Bratislava zu erschließen.

5.

Die Ausstellung „5 Jahre Rundfunk in Mitteldeutschland“ in Leipzig gewährte in drei Abteilungen in übersichtlicher, leicht verständlicher Form einen guten Überblick über die Entwicklung des Rundfunks. In der Abteilung „Das Programm“ erhält der Laie ein Bild von der Organisation der Sendegesellschaften, er lernt in anschaulicher graphischer Darstellung die Quellen kennen, aus denen das Programm gespeist wird, die Darbietungen des Jahres 1928 werden jenen von 1924 gegenübergestellt. Gut wirkt ein Vergleich von Bibliothek und Sender, von denen jene das gesamte Wissen gewissermaßen aufsaugt, während dieser es nach allen Richtungen verbreitet. Die Abteilung „Die Sendung“ zeigt in mannigfachen volkstümlich gehaltenen Beispielen die verschiedenen akustischen Vorgänge, die das Rundfunkklangbild hervorrufen und beeinflussen, die Abteilung „Der Empfang“ die zum Hören notwendigen Apparate. Auch in diesen technischen Abteilungen kann selbst der Laie an vergleichenden Beispielen die großen Fortschritte erkennen, die der Rundfunk in den vergangenen fünf Jahren gemacht hat.

Alfred Baresel (Leipzig)

GRENZEN DES RUNDFUNKS

Die unschätzbare Wichtigkeit des Rundfunks für die Musikverbreitung darf über die Grundtatsache, daß er nur Reproduktion der Kunstwerke vermitteln kann, nicht hinwegtäuschen. Seine Bedeutung für die Entwicklung der Kunst wird daher später wieder mehr einzuschränken sein, als es im jetzigen Stadium des Aufbaues und Experiments zu fordern rätlich wäre. Kunstbetrachtung an Hand der Rundfunkübertragung, Rundfunk-Kritik, dient jetzt noch der Propaganda eines oft noch verkannten Kunst-Verbreitungsmittels. Im Grunde aber ist die Kunstbetrachtung an Hand der Photographie eines Urbildes, sofern das Original erreichbar ist, gewiß nicht zu billigen.

Zunächst galt es, den Rundfunk als Ersatz für verlorenes Mäzenatentum zu feiern, zu ermutigen. Er hat die finanziellen Mittel und fühlt das Recht und die Pflicht, Kompositionsaufträge zu erlassen. Er verlangt dabei mit dem Recht des Machthabers und in der Hoffnung auf entscheidende Anteilnahme an der Kunstentwicklung, schließlich auch mit dem gesunden Egoismus der eigenen Förderung: arteigene Kompositionen. Wir stehen noch mitten im Experiment, und es ist noch nicht erwiesen, ob die Forderung der Rundfunkeignung bei rein musikalischen Werken wirklich notwendig ist oder als eine Frage minderer Bedeutung besonderen, hier fachlich zu schulenden Instrumentatoren (welche gemeinhin die verschiedenen „Ausgaben“ einer Komposition besorgen) überlassen werden könnte. Vielleicht kann auch die Frage der Arteignung durch technische Vervollkommnung der Aufnahme aus der Welt geschafft werden: „Die vollkommen naturgetreue Funkübertragung des musikalischen Klanges ist davon abhängig, ob es gelingen wird, einen Universalapparat zu konstruieren, der die wichtigsten Formanten aller in der Instrumental- und Vokalmusik zur Anwendung kommenden Tonquellen ziemlich gleichmäßig behandelt, das heißt, sie in gleichem Grade ungehindert durchläßt“. (Szendrei, „Die Stimme im Rundfunk“). Jedenfalls: die Preisausschreiben der amerikanischen

Grammophongesellschaften, welche keine Arteignung verlangen (obwohl sie zur Aufnahme von Musikstücken auf die Grammophonplatte selbstverständlich auch Sondergesetze berücksichtigen müssen) scheinen mir der allgemeinen Musikentwicklung großzügiger dienen zu können!

Der Rundfunk hat sich also durch seine Kompositionsaufträge die Anwartschaft auf Uraufführungen gesichert. Da erhebt sich die Frage, ob Ur- und Erstaufführungen dem Rundfunk wirklich „arteigen" sind? Wir sind beim heikelsten Thema: der Programmbildung. Die Mitarbeit des Publikums an der Programmbildung ist beim Rundfunk gegenüber den öffentlichen Musikinstituten sehr begrenzt: die Zuschriften an die Rundfunkzeitungen bieten nur einen schwachen Ersatz für die Publikumsstimme, die sich bei öffentlichen Aufführungen durch Beifall oder Ablehnung sehr deutlich und oft auch sehr beachtenswert geltend macht. Aus besagten Zuschriften geht auch immer deutlicher hervor, daß die Hörer in der überwiegenden Mehrheit zwei Dinge vom Programm verlangen: Unterhaltung und Belehrung. Der Wunsch, daß der Rundfunk an Problemen der Musikentwicklung Anteil nehme, geht in der Hauptsache nur von den Rundfunkkritikern aus. Wir haben keine Mittel, um einmal einwandfrei festzustellen, wer solche Aufführungen überhaupt mithört. Jedenfalls nicht diejenigen, die sie hören möchten und müßten — denn die sind Abend für Abend an den öffentlichen Aufführungen als Hörer beteiligt.

Wir haben in Leipzig den merkwürdigen Fall erlebt (im vorigen Rundfunkbericht des „Melos" wurde darüber berichtet), daß ein hochbedeutendes Streichquartett zwei Veranstaltungen, ein öffentliches Konzert und ein Rundfunkkonzert, mit durchaus unterschiedlichem Programm bot. Das Programm des ersten war einigermaßen konventionell, während man sich die Lyrische Suite von Berg für das zweite aufsparte. Aus Rücksicht auf die Psyche des Leipzigers, der Konzerte mit neuen Namen gern meidet? Solange neue Musik den Konzertveranstaltern irgendwo noch als unrentabel gilt, ist sie für die „wehrlosen" Rundfunkhörer erst recht nicht geeignet! Die Gattung der Premièren-Interessenten dürfte am Rundfunk überhaupt nicht beteiligt sein. Wir wissen, daß es sich hierbei um eine besonders eingestellte Gruppe von Musikfreunden handelt, die auf alle Fälle das Gemeinschaftserlebnis, das der Rundfunk nicht bieten kann, sucht und zudem durch Gewöhnung oder Begabung in stärkerem Maße aufnahmefähig ist. Die Theater veranstalten also ihre Ur- und Erstaufführungen bei aufgehobenem Abonnement – die Rundfunkabonnenten dürfen ein ähnliches Entgegenkommen verlangen. Sie haben als „Abwehr" das Mittel des „Abhängens" – das alle Pflege problematischer Musik illusorisch macht; das sie jedenfalls solange illusorisch macht, als wir nicht wissen, wie oft und in welchem Umfang das Publikum von seinem Abwehrmittel Gebrauch macht. Jedenfalls erscheinen mir alle Rückschlüße auf Anerkennung oder Bedeutung eines Komponisten, die aus Rundfunkaufführungen gezogen sind, keineswegs maßgeblich. Die neue Musik gehört aufs höchste Podest und vor das öffentliche Publikum (das sich noch immer dafür gefunden hat) – sie soll sich nicht in „Studios" oder in Rundfunkaufführungen, die in ihrer Wirkung nicht nachkontrolliert werden können, „durchsetzen" wollen.

Was könnte also nach alledem eine Rundfunkkritik in der Tagespresse bedeuten? Sie kann, abgesehen von ihrem Werbezweck, einiges bedeuten, wenn sie sich

wirklich arteigen gibt und die belehrenden Aufgaben des Rundfunks unterstützt. Will sie sich hingegen ein Richteramt in Sachen der neuen Musik anmaßen, so geschieht dies von vornherein aus sehr gefährlicher Isolierung heraus. Denn sie steht außerhalb eines Gemeinschaftserlebnisses, das für die Beurteilung jeder Kunstleistung irgendwie von Wichtigkeit ist. Völlig aussichtslos erscheint mir zunächst auch eine Kritik der Ausführung. Denn die Sängerin möchte ich sehen, die nicht sofort alle „technischen Unzulänglichkeiten" der Übertragung ins Feld führte, wenn sie auf Grund einer Rundfunkaufführung anders als wohlwollend beurteilt würde! Alle Versuche aber, eine eigene Rundfunk-Klangbarkeit zu ergründen, sind viel zu sehr Fachangelegenheiten, als daß sie den breiten Leserkreis überhaupt interessierten; ganz abgesehen davon, daß bei der großen Unterschiedlichkeit der vom Publikum benutzten Apparate eine Klang-Kritik vielleicht gar Verbildung oder Lähmung der eigenen Urteilskraft des Hörers, dem das Ideal-Klangbild nicht zur Verfügung stand, veranlassen könnte.

Eine regelmäßige Rundfunkkritik würde also mangels wirklicher Notwendigkeit alle Nachteile wiederbringen, welche eine regelmäßige (gewißlich auch nicht notwendige) Konzertkritik gerade beseitigen will: nämlich die Empfehlung von Werk und Künstler zu privaten kommerziellen Zwecken oder nach Maßgabe persönlicher Eitelkeit – in den meisten Fällen ohne greifbaren „kulturellen Hintergrund"!

Adolf Raskin (Saarbrücken)

GRUNDSÄTZLICHES ZUM KLANGFILMPROBLEM

Gegner und Fürsprecher des Tonfilms mehren sich wie der berühmte Sand am Meer. Jede neue Errungenschaft, die Werte in sich trägt, entfesselt solchen Kampf der Meinungen. Wer ein Gefühl für Kulturgeschichte und Zivilisationsprozesse hat, wird nicht daran zweifeln, daß sich auch der Tonfilm durchsetzen wird. Nur: in welcher Gestalt?

Früher hieß es: der sprechende Film ist erfunden worden .... so und so. Heute spricht man nur noch vom Tonfilm. In der Wandlung dieses an sich nichtssagenden Begriffs für eine bedeutende Erfindung offenbart sich das wesentliche Problem.

Tonfilm: man wird darin sprechen, singen und Musik machen können; man wird den Lärm der Maschinen, die jeder Bewegung mehr oder weniger „eingeborenen" Geräusche hören können. Der naturalistische Film wird noch naturalistischer wirken, wenn er ein Tonfilm ist. Ende der Entwicklung: der naturalistische, dreidimensionale, d. h. plastische Tonfilm.

Film und Theater sind eine kurze Wegstrecke nebeneinander hergelaufen, bis der Film seinen eigenen Weg fand. Wenn auch in ganz wenigen Schöpfungen: der Film ist ein neuer Kunstzweig geworden wie die Photographie. (Es ist hier nicht möglich, über die ästhetischen Grundsätze und Gesetze dieser neuen Künste zu sprechen. Nur das eine: es gibt nicht viele unter den Berufenen, die sie erkannt haben und auch anwenden.) Theater und Film berühren sich heute nicht mehr als Konkurrenten mit gleichen Zielen. Ihre Beziehungen zueinander verhalten sich zur Gesamterscheinung

„Kunst“ wie etwa Roman und Drama oder Drama und Sonate sich zur Gesamterscheinung „Kunst“ verhalten: schöpferisch befruchtend aber ohne den Willen, die eine durch die andere zu ersetzen.

Das schwierigste Problem des Films ist die organisch-künstlerische Verbindung der filmischen Handlung mit dem erläuternden Text. Eine Variante desselben Problems gibt es seit 300 Jahren auf dem musikalischen Theater: das schwierigste Problem der Oper ist die organisch-künstlerische Verbindung der natürlichen realen Worthandlung mit dem irrealen Ausdrucksmittel Musik.

Erste Frage: kann der Tonfilm dieses Problem natürlicher und erfolgreicher lösen als der stumme Film? Antwort: nein – im Gegenteil, das Problem wird komplizierter als es vordem war. Begründung: der Tonfilm ist technisch in der Lage, den verbindenden Schrifttext überflüssig zu machen. Was bisher an Schrift zwischen die Bilder geschoben wurde, könnte aus den Bildern heraus gesprochen werden. Aber: das Wesen des Films bedingt 1. schnelle Bildfolge, 2. ständigen Wechsel der Perspektive, 3. die Groß- oder Detailaufnahme, eines der wichtigsten Kunstmittel der Photographie überhaupt und 4. Handlungen, in welchen die wortlosen Situationen und Bildfolgen den allergrößten Raum einnehmen. Würde der Text von nun an gesprochen statt geschrieben, so hieße das die künstlerische Einheit des Films zerstören. Ab und zu ein knapper Dialog und dazwischen ewig einerlei nur die akkustische Übersetzung der Bewegungsvorgänge auf dem Bild, das würde ebenso weit von der eigentlichen Film-Kunst wegführen, wie es die unorganische d. h. künstlerisch ungeformte Verbindung des Dialogs mit einer der Handlung mehr oder weniger angepaßten Musik tun würde. Diese zweite Möglichkeit: das Filmmanuskript gleich einem Theaterstück ganz auf Dialog stellen, bedeutet nichts mehr und nichts weniger, als den Film seiner Eigengesetzlichkeit berauben und ihn zum Theaterersatz degradieren. Diese Möglichkeit, wertvolle Theateraufführungen tonfilmisch festzuhalten, um sie dadurch einem größeren Publikum zugänglich zu machen, wird unter gewissen Voraussetzungen ausgenutzt werden können. Sie wird dazu dienen, theatralische Kunst auch dort wirksam zu machen, wo keine Theater oder keine so guten Theater existieren, aber mit Film-Kunst hat das nichts zu tun. Solche Theatertonfilme werden – wie Öldrucke – immer nur Ersatz sein für eine wesensfremde andere Kunstform – für das lebendige Theater.

Letzte Möglichkeit: künstlerische Bindung, organische Verbindung des visuellen Mittels (des Bildstreifens also) mit dem akkustischen Mittel. Eine solche Verbindung zwischen Ton und Film – in unendlichen Variationen und Stilformen denkbar – kann den Tonfilm künstlerisch rechtfertigen.

Wie ein solcher Tonfilm zu denken ist? Es lassen sich schon heute, noch bevor ein künstlerisch geschlossener Tonfilm ein Exempel statuiert hat, eine Reihe von Tonfilmformen theoretisch festlegen. Ein Beispiel: zu einem Grotesk-Film wird eine bis in alle Einzelheiten abgestimmte Jazz-Musik komponiert, die jede Szene, jede Pointe und jede Situation im besten Sinne programmusikalisch deutet. Die Idee der grotesken Handlung findet einen adäquaten klanglichen Ausdruck, der die Wirkung des Films in unerhörter Weise verstärkt. Zwei grund- und wesensverschiedene Ausdrucksmittel (Bild und Klang) dienen ein und derselben Idee. Es wird dadurch erreicht

daß diese Tonfilmkomposition in jeder Stadt und in jedem Dorf ohne Konzession an örtliche Verhältnisse in ihrer künstlerischen Geschlossenheit dargeboten wird.

Es gibt groteske, komische, parodistische, tragikomische und dramatische, ernste und heitere Kompositionen für das musikalische Theater. Der Tonfilm wird ähnliche Formen nach seinen eigenen Gesetzen schaffen können, die ihn legitimieren im Reich der Kunst. Er wird nie verleugnen dürfen, daß er in erster Linie Film zu sein hat, und daß der „Ton" nur ein Hilfsmittel ist, das ganz in seinem Dienst aufgehen muß.

Tonfilm als Kunstwerk ist möglich. Alles andere: der kulturhistorische, zeitgeschichtliche, völkerkundliche Tonfilm, der Tonfilm also, der seinen Zweck erfüllt hat, wenn er unser Wissen, unsere Erfahrung, unsere Anschauung erweitert und bereichert, der Tonfilm, der keinerlei Anspruch auf den Begriff Kunstwerk macht, ohne daß damit der Wert des Films als Bildungsvermittler angezweifelt zu werden braucht, scheidet bei der ästhetischen Betrachtung dieses Problems aus. Es handelt sich nicht darum, festzustellen, was alles der Tonfilm leisten kann, sondern ob die Kunstgattung „Film" von ihm neue Anregung und neue Formen zu erwarten hat. Der Kampf um das künstlerische Ansehen des Tonfilms wird gerade heute, im Zeichen der Krise des musikalischen Theaters, aufs heftigste entbrennen. Aber genau wie die kompromittierte Kunstform „Oper" wird auch der Tonfilm Berufene finden, die ihm ein gültiges zeitnahes Profil geben können.

Der moderne Komponist, der den Besonderheiten des Rundfunks heute schon Rechnung zu tragen weiß, wird sich mit gleicher Leidenschaft mit den Filmautoren verbünden, ohne an seiner Seele Schaden zu leiden. Auch da geht es um die vielgeschmähte und so wichtige Gebrauchsmusik, die so lange vernachlässigt worden ist. Aber noch fehlt das erste Tonfilmwerk, das versucht, an einem Einzelfall zu beweisen, wie diese angedeuteten Probleme künstlerisch gelöst werden können. Es gibt unendlich viele Möglichkeiten. Sprechfilm oder Tonfilm: der Kunstfilm wird nur den Titel Klangfilm verdienen — was nicht ausschließt, daß auch im Klangfilm das gesprochene Wort als eines der vielen klanglichen Mittel eine Rolle spielt.

Es wird sich herausstellen: der künstlerische Tonfilm heißt weder „Sprech"- noch „Ton"-Film, sondern Klangfilm. Richard Wagners Theorie vom „Gesamtkunstwerk" wird auferstehen — vielleicht — und noch viel Unheil stiften, wenn nicht rechtzeitig ein Hanslick oder ein Kurt Weill des Klangfilms erscheint.

Hans Mersmann (Berlin)

BÜHNENMUSIK AUF SCHALLPLATTEN

1.

Gedeckt durch das Schlagwort „Gebrauchsmusik", bringt die Deutsche Grammophon A.-G. (Serie Polyphar) eine Anzahl von Schallplatten heraus, in denen alles zusammengefaßt wird, was man auf dem Theater an Musik zu konsumieren pflegt: Glocken vom Domgeläute bis zum Armsünderglöcklein, Meeresrauschen, Volksauflauf, Gewitter und Platzregen, Tierstimmen von den Vögeln bis zum Löwen, Märsche im Stile aller Nationen und schließlich eine Sammlung von Situationsmusik (Posthorn, Nachtwächter,

Prozession, Hirtenmusik, Schlachtmusik). Die Aufnahmen stehen unter der Regie von Hanns Niedecken-Gebhardt; die Stücke, welche Originalmusik enthalten, komponierte Walter Gronostay.

Die Idee des ganzen Unternehmens ist außerordentlich erfreulich. Die mechanische Wiedergabe tritt an die Stelle irgend einer für eine Aufführung „komponierten" und mit unzulänglichen Mitteln dargestellten Bühnenmusik. Das bedeutet für das Provinztheater, besonders für die vielen ganz kleinen Bühnen, völlig neue Möglichkeiten. Die Idee der Schauspielmusik auf Platten ist ein Sieg der Technik, der nicht auf Kosten der Qualität geht, sondern sich, wenigstens in der Tendenz, mit einer Qualitätssteigerung verbindet. Darum soll diese Idee mit Freude begrüßt werden. Von dieser Lösung werden auch diejenigen begeistert sein, die über das, was auch von großstädtischen Bühnen an Schauspielmusik gelegentlich geboten wird, mit Recht bedenklich den Kopf schütteln.

Dies war von der Perspektive des Theaters aus gedacht. Aber auch von der Perspektive der Schallplatte aus bedeutet dieses neue Gebiet eine außerordentliche Bereicherung. Die Schallplatte ist ein musikalisches und soziologisches Problem. Ueber die Beziehungen zwischen Original und mechanischer Wiedergabe soll hier nicht gesprochen werden. Ein Höchstmaß an Originalnähe sei Voraussetzung. Soziologisch aber wurde ihre unbegrenzte Verbreitungsmöglichkeit zur Gefahr. Denn sie mußte, um Massenartikel zu werden, notwendigerweise Qualität preisgeben. Sie produzierte die Musik, welche gebraucht wurde, und verlor, um sich dem Bedürfnis anzupassen, jedes Niveau. So entsteht der üble Typus der Plattenmusik, der im „Niederländischen Dankgebet" für Massenchöre, Doppelorchester und Glockengeläute gipfelt und dem kleinen Bürgertum zum schalen Ersatz für das Konzerterlebnis wird.

Gegen diese abwärts gerichtete Entwicklung steht der Jazz. Die Platte gewinnt mit einem Male ungeahnte Bedeutung. In dieser Musik, in der die Wiedergabe des Klangbilds sich in hohem Maße mit Improvisation verbindet, ensteht eine neue und spezifische Qualität der Reproduktion. Die Qualität wächst wieder, diesmal an einer anderen Stelle. Dazu kommt die Bedeutung der amerikanischen Platten, die das originale Klangbid zu uns herübertragen.

Gleichzeitig war damit das Gebiet einer zweckbestimmten Musik für die Schallplatte festgelegt. Sie geht diesen Weg nun weiter und legt dadurch ihre Bedeutung für den großen Bezirk der Gebrauchsmusik fest. Dadurch haben sich die in der Schallplatte verschmelzenden Gegensätze so weit zugespitzt, daß der Versuch gerechtfertigt erscheint, einige Typen herauszulösen. Die Plattenmusik bedeutet:

1. die Konservierung von Spitzenleistungen (Caruso-Platten);
2. die massenweise Herstellung einer qualitativ geringwertigen Musik als Ersatz für Konzert und Oper;
3. die Fixierung eines sonst schwer erreichbaren Klangbilds, vor allem im Jazz;
4. zweckbestimmte Musik: Tanz- und Gebrauchsmusik.

Bei dieser Gegenüberstellung handelt es sich nur um die Art von Schallplattenmusik, bei der die Musik selbst im Mittelpunkt steht. Die Platte als Anschauungsunterricht oder Lehrmittel ist hier ebenso ausgeschaltet, wie der vielleicht überhaupt wichtigste Gesichtspunkt der vergleichenden ethnographischen Forschung. Indessen werden auch

diese Räume notwendigerweise schon hier gestreift. Originale Jazzplatten gehen weit über ihre Bedeutung als Gebrauchsmusik hinaus. Daneben steht der (wiederum soziologisch wichtige) Gesichtspunkt, daß dem ersten der hier beschriebenen Typen auch der ganze Bezirk der modernen Musik angehört. Für den Musikliebhaber in der Kleinstadt, der ein Verhältnis zur zeitgenössischen Musik sucht (es soll solche geben), bedeutet die Schallplatte ein unentbehrliches Hilfsmittel. Auf alle diese Gesichtspunkte soll in dieser ersten zusammenfassenden Besprechung von Schallplatten nur einleitend hingewiesen werden. Einzelne Untersuchungen werden Gelegenheit geben, diesen Zusammenhängen nachzugehen.

2.

Kehren wir nun zu den Schauspielmusikplatten der Deutschen Grammophon A.-G. zurück, so ist zunächst festzustellen, daß sie nur teilweise unter den Gesichtspunkt einer musikalischen Beurteilung fallen. Ob der Löwe oder die großen und kleinen Hunde auf der Platte wirklich überzeugender brüllen bezw. bellen, als es ein leidlich begabter kleiner Schauspieler könnte (mir schien es nicht so), das ist eine Frage, die schließlich die Konsumenten selber zu entscheiden haben. Auch für den Platzregen scheint mir in dieser Form keine Notwendigkeit vorzuliegen. Dagegen ist über die von Walter Gronostay komponierten Platten einiges zu sagen.

Die Musik Gronostays läßt in gesteigerter Deutlichkeit die Art, die Stärke und zugleich die Grenzen seines Musizierens erkennen (darüber wird an einer anderen Stelle in diesem Hefte gesprochen). Er hat für die Schallplattenmusiken eine eigene und wirksame Technik, die am klarsten in den für zwei Bläser geschriebenen Sätzen zum Ausdruck kommt. Er bestreitet mit dieser Technik freilich jede Situation, ob es sich um Nachtwächter, Hirtenweisen, Signalmusik oder Angriffsschlachten handelt. Dabei gelingt ihm in der „Ländlichen Morgenmusik" ein feines Stimmungsbild. Auch in der Faktur ist dieses Stück das stärkste; das ostinate melodische Motiv des Hauptteils gewinnt durch immer neue harmonische Beziehungen Farbe und leichten, ungespannten Fluß. Aehnlich sind die „Hirtenweisen" gearbeitet; die „lustige" ist der „traurigen" an Originalität überlegen. Nicht so überzeugend ist das Posthorn. An mehreren Stellen entsteht ein grundsätzliches Bedenken. So, wenn mit dem Nachtwächterruf „Hört ihr Leute, laßt euch sagen" ein tremolierender Heldenbariton aus der Platte entgegentönt. Das ist schließlich auch wieder nur jene Art romantischen Theaters, das eigentlich umgangen werden sollte. Auch die Prozession hätte durch Beobachtung der Wirklichkeit und deren Stilisierung, für welche die Ausdrucksmittel der heutigen Musik ausgezeichnete Grundlagen gegeben hätten, gewonnen; so begnügt sie sich mit einem etwas theatralischen Bläsersatz des abgebrauchten „Dies irae". Hier wirkt die Unbekümmertheit, die sonst die Stärke des Komponisten ist, als Mangel. Das gilt auch für die Schlachtmusiken, die es sich doch vielleicht allzu leicht machen. Niedecken-Gebhardt schafft wirksame dynamische Kontrastierungen unb Steigerungen.

Wesentlicher als diese einzelnen Hinweise ist die Feststellung, daß sich die Schallplatte hier einen neuen und eigenen Weg gebahnt hat. Einen Weg, der künstlerische Qualität mit praktischer Zweckmäßigkeit verbindet und, wenn er weiter gegangen wird, die Beziehungen zwischen Schauspiel und Musik zu intensivieren oder vielleicht sogar neu zu gestalten imstande ist.

MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

ZEITSCHAU

Im Alter von 81 Jahren ist Lilli Lehmann am 17. Mai in ihrer Grunewaldvilla gestorben. Seit Jahren lebte sie dort in Zurückgezogenheit, ganz selten konnte man sie noch in irgendeinem Konzert sehen. Wir Jüngeren kannten Lilli Lehmann nur mehr aus Erzählungen. Ihre große Zeit lag weit hinter uns. Sie wurde uns als die ideale Sängerin gepriesen, und zuweilen hörte man, daß sie einigen Auserwählten noch letze Anweisungen zur gesanglichen Vervollkommnung gab. Lilli Lehmann begann als die gefeierte Koloratursängerin der Berliner Hofoper, erst später ging sie zum dramatischen Fach über. Sie muß alle Stile beherrscht haben, sie sang die Konstanze und den Fidelio, sie sang Bellini und Wagner. Bayreuth war das Erlebnis ihrer künstlerischen Laufbahn. Aber ihr wacher und scharfer Intellekt hinderte, daß sie sich an Bayreuth verlor. In einer Zeit, in der die meisten Sänger vollendete Stimmdisziplin geringachteten, war Lilli Lehmann die Bewahrerin hoher Gesangskunst. Ihre beispiellose Vielseitigkeit war nur durch ihr enormes Können möglich. Sie konnte die Lehrmeisterin einer nachfolgenden Generation werden. Bis an ihr Lebensende blieb sie dem Salzburger Mozarteum treu, für dessen Ruf sie namentlich in den letzten Jahren viel gewirkt hat.

Völlig überraschend kam einige Wochen früher die Nachricht vom Tode Adolf Weissmanns, der sich auf einer Studien- und Vortragsreise in Palästina befand. In Haifa ist er einem Herzschlag erlegen. Weissmann war einer der glänzendsten Repräsentanten des modernen Musikjournalismus. Ein blendender Stilist, ein starkes Temperament, ein ungemein sensitiver Mensch. Seine Art über Musik zu schreiben, hatte etwas Bestrickendes. Er stand mitten im musikalischen Leben unserer Zeit, er behandelte Musik nicht als isoliertes künstlerisches Phänomen, sondern suchte sie immer in die Gesamtheit der Gegenwartserscheinungen einzuordnen. Freilich ging er dabei nicht selten willkürlich und sprunghaft vor. Er war ein ausgesprochener Impressionist und schrieb aus der Stimmung, aus der Laune des Augenblicks heraus. Kurz nach dem Krieg schwang er sich als Kritiker der „B. Z. am Mittag" zum Wortführer der Moderne und des Internationalismus auf, obwohl sich später zeigte, daß er mit dem neuen Geist innerlich doch nicht verbunden war. Seine Tätigkeit mußte daher gerade in den letzten Jahren auf starken Widerstand bei der jungen Generation stoßen.

Die gegen Weißmann erhobenen Einwände können jedoch nicht hindern, die Verdienste dieses ungewöhnlichen Mannes vollauf anzuerkennen. Er war die einflußreichste musikkritische Persönlichkeit Deutschlands in den Jahren nach dem Weltkrieg. Die durch den Krieg zum Ausbruch gekommene Krise der Musik behandelte er in einem Buche, das vermutlich seine bleibendste literarische Arbeit sein dürfte. Mit besonderer Leidenschaft war Weissmann der Gesangskunst und der italienischen Oper zugetan. Arbeiten über Verdi und Puccini legen davon Zeugnis ab. Aber noch bezeichnender für den suggestiven Stil und seine vom sinnlichen Eindruck ausgehende Musikauffassung ist sein Buch über die „Musik der Sinne".

Zum Nachfolger des plötzlich zurückgetretenen Berliner Rundfunkintendanten Dr. Hagemann wurde der bisherige Leiter des Frankfurter Senders, Hans Flesch, ernannt. Diese Tatsache ist für die Musiker von besonderer Bedeutung. Flesch war es bekanntlich, der die Anregung zur Erteilung von Rundfunkaufträgen an die jungen Komponisten gab. Er hat sich ganz besonders für die Aktivierung der Rundfunkprogramme eingesetzt und namentlich auf musikalischem Gebiet in Frankfurt viel Erfreuliches geleistet. Flesch wird in Berlin ein reiches Arbeitsfeld finden, und es ist nur zu hoffen, daß er Ausdauer und Energie genug besitzt, um das unlebendige, allen geistigen Auseinandersetzungen beharrlich meidende Berliner Sendeprogramm zu regenerieren.

Auch in den Dirigentenstellen gibt es wichtige Verschiebungen. Als Nachfolger von Clemens Krauss hat man den hochbegabten Leiter der Prager deutschen Oper, Steinberg, nach Frankfurt berufen. Der bisherige Kapellmeister der Staatsoper in Berlin, Georg Szell, wird Steinbergs Nachfolger in Prag. Auch Scheinpflugs Stelle in Duisburg ist inzwischen besetzt worden, und zwar durch Eugen Jochum aus Kiel, der jedoch auf Grund einer früheren Abmachnng in der nächsten Spielzeit am Mannheimer Nationaltheater tätig sein wird.

Heinrich Strobel (Berlin)

TOSCANINI IN BERLIN

Eine Notwendigkeit sind die Berliner Festspiele nicht. Unser Kunstleben ist so reich und vielgestaltig, daß es einer Steigerung durch Festaufführungen nicht bedarf. Und andrerseits ist es nicht geordnet genug, um aus sich heraus einen selbständigen Festspieltypus schaffen zu können. Im Ausland bedeutet „season" den durch künstlerische Veranstaltungen verschönten Höhepunkt des gesellschaftlichen Lebens. Die deutsche Kunstpflege hat keine feste gesellschaftliche Grundlage. Unser Musikleben ist krisenhaft erschüttert. Wohl gibt es Ansätze eines neuen künstlerischen Aufbaus. Diese Versuche sind aber noch längst nicht festspielreif. Man war daher auf Nachahmungen angewiesen: Wagnerzyklus, Straußzyklus, Konzerte unter berühmten Dirigenten, Aufführungen an historisch bekannten Stätten (wie in Salzburg) als Attraktion für die Fremden. Die Festspiele als Verkehrspropaganda. Diese Seite darf nicht unterschätzt werden. Vielleicht war die Idee der Fremdenwerbung überhaupt die primäre.

Es gab jedoch ein Ereignis, das wirklichen Festspielcharakter trug: das sechs Abende umfassende Gastspiel der Mailänder Scala unter Toscanini. Die Berliner Saison wurde künstlerisch gerechtfertigt. Toscaninis Aufführungen stellen ein Lebenswerk dar, einen mit beispielloser Energie aufgebauten Organismus. Es gibt nur einen Willen: Toscanini. Er schuf sich dieses wunderbare Orchester von über hundert Mann, ein Orchester von höchster Klangschönheit und Kultur. Er schuf sich diesen phänomenalen Chor, der wie eine einzige Stimme klingt, gleich bewundernswert in der Deutlichkeit seiner gehauchten staccati wie in der satten Pracht massiger Klangentfaltung. Er schuf sich ein Ensemble von Sängern, unterschiedlich in der einzelnen Qualität, aber

unheimlich diszipliniert, frei von allen Starallüren, die wir in Deutschland gerade bei italienischen Sängern erwarten zu müssen glauben. Der überall wirksame, lebendige Wille des Dirigenten kennt keine selbstherrlichen Tendenzen. Er verzehrt sich im Dienst am Kunst werk. Ein bis ins Kleinste genau funktionierender, in seinen Kräften ausgewogener Apparat ist aufgeboten, um eine Oper so notengetreu wie nur irgend denkbar zu realisieren. Diese Aufführungen sind das Gegenteil dessen, was man sich bei uns landläufig unter italienischer Oper vorstellt. Keine Kulisseneffekte, keine lodernden Temperamentsausbrüche, kein virtuoses Brillieren, ja nicht einmal hindonnernde Stretten. Ein Gipfel der Disziplin, ein Wunder an Beherrschtheit.

Toscanini wußte schon, warum er mit „Falstaff" begann. Es war die vollendetste Ensembleleistung, die ich je auf einer Bühne hörte. Eine Belebtheit, eine Durchsichtigkeit im Orchester, ein hinspringendes Parlando, jedes Wort deutlich und doch klangerfüllt, eine zauberhafte Beschwingtheit, eine unnachahmliche Einheit des Spiels – wunderbar. Und dann diese Präzision der Ensembles, dieses Helle, Glitzernde der Rhythmen, genau hörbar selbst noch im Finale des ersten Aktes, diese Rundung des Klangbildes. Kein Sänger tritt über Gebühr hervor. Selbst Mariano Stabile, der Falstaff, bleibt durchaus im Ensemble, ein Baritonist mit einer tenoralen Höhe und einem prachtvollen, gutmütigen Humor bei aller Aufgeblasenheit.

Dann brachte Toscanini den mittleren Verdi. Man glaubte jedes Mal ein neues Werk zu hören. In „Rigoletto" wie in „Troubadour" zeichnet er die dramatische Kurve mit größter Intensität nach. Wo sind die leierigen Begleitrhythmen, wo ist das farblos hingehaspelte Rezitativ? Jetzt erst begreift man die wichtige Rolle des Orchesters in den dramatischen Entwicklungen Verdis, begreift man die formale Großartigkeit der Anlage. Ein Rhythmus bohrt sich über viele Takte weiter, ein Akzent, eine kleine melodische Floskel wird dramatisches Ausdruckselement. Die Tempi werden straffer durchgehalten als bei uns. Trotzdem gibt es keine Behinderung der vokalen Entfaltung. Fermaten, Ritartandi wachsen organisch aus der Melodie heraus. An anderen Stellen übertönt Toscanini mit Bewußtheit die Singstimmen. Der Beginn des Finales im ersten Akt des „Troubadour" – dieses atembeklemmende agitato der Geigen über den heftig gestoßenen Achteln, die energisch zusammengerissene, scharf konturierte Desdur Melodie, dieser mächtig strömende Gesang über dem vibrierenden Orchester, die grandiosen Steigerungen, dann wieder die lyrische Zartheit des Kerkerduetts – es ist ein wunderbares inneres Leben der Musik, ein Feuer und eine Strenge zugleich. Man könnte endlos erzählen von jeder Aufführung. Im „Rigoletto" wird das große Quartett ein Höhepunkt gesanglicher und dramatischer Gewalt. Und wie prachtvoll klingt das Werk aus mit der Schlußszene der sterbenden Gilda, die bei uns immer wegfällt.

In beiden Opern singt Lauri-Volpi. Er hat den größten Erfolg von allen Scalasängern. Ein Tenor von sieghafter Kraft und hinreißendem Temperament. In die Stretta der Manrico-Arie donnert minutenlang der Beifall. Aber Toscanini, unerbittlich im Werkdienst, duldet kein da capo. Toti dal Monte wird neben ihm gefeiert, ein Koloratursopran von phänomenaler Eindringlichkeit, hell, ohne jede Wärme. Leider hörte ich sie nicht in „Lucia".

Neben „Falstaff" ist „Manon Lescaut" von Puccini die geschlossenste Leistung der Mailänder. Die Pampanini singt mit einer Beseelung des Ausdrucks, wie man

sie bei italienischen Sängerinnen selten findet. Pertile gibt den Grieux sehr lebendig, sein Organ ist nicht so frisch wie das von Volpi, aber geschmeidiger, farbiger. Toscanini stellt sich ganz auf den fließenderen Stil dieser Partitur ein. Er gewährt den Sängern mehr Freiheiten als bei Verdi. Ein hinreißender Schwung durchpulst diese Aufführung. Sie gipfelt im dritten Akt, der die Deportation der gefangenen Frauen nach Amerika zeigt. In mächtig aufgebaute Chöre ist das Abschiedsduett der Liebenden mit unfehlbarem Theatersinn eingegliedert. Bei allem Glanz, bei aller Pracht des Klanges gibt es keine Verschwommenheit, kein breiiges Schwelgen. Gerade hier bewundert man besonders die beispiellose Präzision dieses Musizierens. Ohne Zweifel wächst die herrliche Wiedergabe über das Werk selber hinaus. Dennoch ist Manon eine starke und ursprüngliche Partitur. Die Abhängigkeit von Wagner ist unverkennbar. Der Satz ist längst nicht so locker wie beim späteren Puccini. Aber die Melodik hat noch nichts Süßliches und dabei doch alle Reize der Puccinischen Handschrift. Nie strömt seine Erfindung so breit dahin wie in Manon, nie hat seine Musik eine so starke dramatische Bewegung. Zwischendurch gibt es auch ein paar reizende Spielereien, meisterhaft gegen die leidenschaftlichen Partien gestellt.

Die Dekorationen? Beinahe vergäße man darüber zu sprechen. Sie sind altmodisch – aufgemalte Kulissen (räumlich allerdings sehr gut komponiert), prunkhafte Kostüme, der ganze Opernplunder von ehedem. Toscanini kennt unsere Stilisierungstenzen nicht. Er hält an der Operntradition seines Landes fest. Die Regie gefällt sich in Naturalismen. In diesem einzigen Falle stört das nicht. Die ausschließliche Herrschaft der Musik macht alles Szenische zu einer Frage zweiter Ordnung.

Heinrich Strobel (Berlin)

HINDEMITH'S „NEUES VOM TAGE“

Das zweite wichtige Ereignis, der Festspielidee naturgemäß ferner als Toscanini, war die Uraufführung von Hindemiths lustiger Oper: „Neues vom Tage“. Die Vermischung von „Kunst“ und Unterhaltung ist bezeichnend für die musikalische Situation in Deutschland. Nachdem Hindemith im „Cardillac“ noch einen herkömmlich opernhaften Stoff verwendet hatte (den er freilich ganz neuartig in der Musik stilisierte), griff er in „Hin und zurück“ den Sketch auf. Die Grenzen, die eine frühere Kunstübung besorgt innegehalten hatte, waren überschritten. Hinein in die Zeit – wurde das neue Schlagwort einer Generation, die sich der Isolierung der Künste bewußt geworden war. In der neuen „lustigen Oper“ sind diese Grenzen vollends aufgehoben. Das aus dem Alltag entnommene Spiel löst die aufgepeitschte Dramatik der privaten Seelenschmerzen ab. Was jeden Tag und jedem passieren kann, wird auf der Bühne gezeigt. Hindemith packt auch da kompromißlos zu wie immer. Wieder arbeitet er mit Marcellus Schiffer zusammen, dem Verfasser mancher reizenden Berlin-W-Revue. Schiffer hat szenische Ideen, hat den geistreichen Literatenwitz. Eine Ehescheidungsaffaire soll hier lustig in Revuebildern aufgerollt werden. Krach beim Frühstück, unerwarteter Besuch der Freunde, gemeinsamer Beschluß: Wir lassen uns scheiden. Dem einen Paar gelingt es sofort; der schöne Hermann vom Büro für Familienangelegenheiten fungiert als Scheidungsgrund. Laura und Eduard bestellen ihn ebenfalls. Treffpunkt bei der berühmten Venus im Museum. Alles klappt. Eduard erwischt die beiden in flagranti. Da packt ihn die Eifer-

sucht. Wie kommt dieser Laffe dazu, sich in fremde Ehen einzumischen? Krach, Streit, am Schluß wirft Eduard ihm die berühmte Venus an den Kopf. Bis dahin ist der Text ausgezeichnet. Leider ist Schiffer in der Weiterführung der dramatischen Linie nicht so geschickt. Wo die Ideen fehlen, zerdehnt er die Szenen, wiederholt er Früheres. Der schöne Hermann, der Laura im Bade überrascht – ein komischer Augenblick, aber er trägt nicht weiter, und das Motiv des dritten Aktes: Laura und Eduard spielen ihre inzwischen zur Sensation angewachsene Geschichte im Kabarett – es ist nur aus dem Beginn der Oper abgeleitet, daher abgenützt, nicht schlagend genug.

Hindemith setzt sich mit diesem Stoff, der seinen Tendenzen zur äußersten Entpersönlichung unbedingt entgegenkam, auf eine sehr persönliche Art auseinander, und es geschieht, daß seine Musik die Dürftigkeit des Librettos auffüllt. Schon in seinen letzten Instrumentalkonzerten war eine zunehmende Auflockerung der objektiv – polyphonen Tonsprache zu beobachten. Von diesem geistreichen, leichten und bis ins Kleinste ausgewogenen, formal geschlossenen Spiel aus geht er an die komische Oper heran. Er verzichtet auf alle grellen und schlagenden Wirkungen. Sein Witz ist fein und überlegen, knapp andeutend und treffend zugleich. Das distanzierte Klangspiel des Kammerorchesters hat eine entzückende Lebendigkeit und klare Ordnung zugleich. Die Bläser kichern, spotten, die Rhythmik ist unerhört beweglich. Hindemith bleibt auch hier bei dem formalen Bauprinzip der Cardillac-Partitur, nur daß er eben die Linien viel duftiger zeichnet. Namentlich im ersten Akt gelingt die Umschmelzung des Szenischen in eine absolute musikalische Gestalt vollkommen. Das jazzhaft durchbrochene erste Bild, der stereotyp mechanische Chor der Standesbeamten, die wundervolle Streiterei von Eduard und Laura vor dem Schalter, durch rhythmische und koloristische Mittel famos gesteigert, die entzückende Stilisierung des Schreibmaschinengeklappers in der Musik, dann die in der Art hochromantischer Ekstasen geheuchelte Liebesszene zwischen Laura und dem öligen Hermann – es ist ein neues und bezauberndes buffomäßiges Musizieren.

Ein anderes Mittel rein musikalischer Komik liegt darin, daß Hindemith die banalsten Redensarten, die Bemerkungen im Baedeker über die Venus, das Lob der Warmwasserversorgung, die Lektüre der Zeitung arios ausspinnt. Es mag zuweilen, bei der geringen dramatischen Substanz der beiden letzten Akte, gegen die theatralische Wirkung sein, es mag, wie beim Ensemble der im Badezimmer Versammelten, das Buffoneske mißverständlich in ernste Lyrik hinüberspielen – das fabelhaft klingende, kraftvolle Duett des immer noch nicht geschiedenen Paars mit den Soloklavieren, mit dem verblüffenden Einsatz des Blechs im Nachspiel, wer möchte es vermissen? Das sind Momente, in denen Musik weit über die belanglose Stofflichkeit hinausträgt in die Sphäre reiner, absoluter Kunst. Die stärkste dieser Stellen steht am Schluß der Oper, nach dem etwas matt geratenen Varietébild (hier hätte die Musik unbedingt agressiv anspringen müssen) – wenn der Chor eingreift und dem Paar, das nun endlich alles zur Scheidung beisammen hat, zuflüstert: nein, das geht nicht, ihr seid abgestempelt, ihr seid keine Menschen mehr, nur Nummern in der öffentlichen Meinung. Das plötzliche Stocken der Bewegung, das unheimliche Staccato – es klingt etwas Irrationales herein, hier reißt die Musik Hintergründe auf, die Schiffers Stoff nie ahnen läßt.

Hier liegt auch die Problematik der Oper offen. Die aus einem persönlichen Instrumentalstil heraus entwickelte, bei aller Grazie doch strenge, objektive Musik, die

tiefe Durchdachtheit der Anlage, die wiederum aus dem Instrumentalen abgeleitete Vokalmelodik – kann das alles überhaupt an der dünnen Alltäglichkeit dieses Bühnengeschehens zur Geltung kommen, kann diese literatenhafte Kabarettistik überhaupt mit der künstlerisch-geistigen Tonsprache Hindemiths dargestellt werden, liegt sie nicht vielmehr unter oder mindestens außerhalb ihrer Bezirke? Wir wollen diese prinzipiellen Fragen jetzt beiseite schieben, da wir demnächst noch eingehender auf sie zurückkommen werden, wir wollen nur noch bemerken, daß die Berliner Aufführung eine ganz starke und persönliche Tat Otto Klemperers war, von einer Delikatesse und Lebendigkeit im Klang, von einer natürlichen Bewegung ohnegleichen. Die Bühne, von Legal und Traugott Müller besorgt, stand zwar in beidem etwas zurück, aber die Ensembleleistung war doch bewundernswert. Herrlich der süßliche, blasierte Hermann Erik Wirls, sehr frisch Krenn als Eduard, und im Gesanglichen sehr erfreulich Grete Stückgold als Laura.

Der Beifall, äußerst spontan nach dem ersten Akt, wuchs am Schluß zu stürmischen Kundgebungen für Hindemith und Klemperer an.

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

DAS INTERNATIONALE MUSIKFEST IN GENF

1.

Warum hat ein Musikfest eigentlich keinen großen Sinn mehr? Weil es Exponent einer Art von Musikpflege ist, die den größten Teil ihrer lebendigen Bedeutung verloren hat: des Konzertlebens; weil es fast ausschließlich bezogen ist auf ein Forum, das für die eigentlichen Entscheidungen der musikalischen Gegenwart kein Gewicht mehr hat: die journalistische Kritik; weil es sich auf keinen bestimmten Menschen bezieht; weil es meist so organisiert ist, daß kaum junge anregungsuchende Musiker, ja nicht einmal alle aufgeführten Komponisten es besuchen können. Daß das Genfer Musikfest trotzdem eine gewisse Bedeutung hatte, verdient Beachtung; gleichsam die letzten Reste von Sinn haben hier in Werken und Ausführungsstil ihren musikalischen Ausdruck gefunden.

Dies ist wohl der französischen Atmosphäre dieses Festes und der stark westlichen Orientierung der Jury zu danken (Ansermet, Ravel, Pijper, Tiessen und Sirola). Gibt es doch im Westen nicht unsere Probleme, unsere Fragen einer neuen sozialen Fundierung der Musik, unsere Auflösung der Musik in „Musiken". Musik bleibt dort die eine: die Musik der ästhetischen Unterhaltung, der gestuften ästhetischen Grade. Eine Durchdringung des Lebens und seiner Vielseitigkeit mit Musik ist dem westlichen Menschen als Idee ebenso fremd wie eine Durchdringung der Musik mit der Vielseitigkeit des Lebens. Dies sind deutsche Angelegenheiten, Ideen eines Volkes, bei dem die Musik eine andere Stellung in der Ordnung des Geistigen einnimmt. So bleiben auch wir mit unserem Wesentlichen unverstanden, auch mit unserer Kritik am Sinn der Musikfeste. Das hindert uns aber nicht, trotzdem gerade den Wert dieses Festes zu erkennen, das in erstaunlicher Einheitlichkeit den neuen und gelockerten, konzertierenden Stil in den Vordergrund rückte. Denn wie sehr sind wir Deutsche doch zu allem anderen auch noch

westlich orientiert! Haben wir doch ein Konzertleben; und zwar ein Konzertleben, das immer westlicher wird und immer mehr abrückt von der Weihestätte der Romantik.

Es war interessant zu lesen, was Tiessen in einem auf das Fest vorbereitenden Aufsatz schrieb. Die deutschen Vorschläge, die auf ein Sonderkonzert mit neuer Gebrauchsmusik hinzielten, wurden abgelehnt. Man wollte nicht „Musik im Leben", sondern Musik des Abends: Konzertmusik. Das neue Deutschland war deshalb uncharakteristisch vertreten. Es blieb das alte Deutschland; fünf Komponisten, bei welchen nicht ein Ton auf derselben geistigen Basis, aus derselben künstlerischen Zielhaftigkeit heraus gewachsen war. Also doch charakteristisches Deutschland? Nein; das einzelne war zu wenig stark, zu unentschlossen. Die Auswahl der deutschen (und österreichischen) Werke war nicht glücklich. Dies ist schade, denn das ganze Fest hatte ein bedeutendes Niveau.

Als man das Programm zuerst sah, erschien es wenig versprechend. Man ließ sich durch die vielen unbekannten Namen zu diesem Vorurteil verleiten. In dieser scheinbaren Schwäche lag aber die Stärke des Festes. Man erlebte, wie sehr sich, über nationale Grenzen hinweg, ein bestimmter Zeitstil gefestigt hat, so wie dies in früheren Jahrhunderten auch gewesen ist, wohl aber für die letzten Jahrzehnte nicht mehr zutraf. Und wie früher auch, so bleiben trotzdem die nationalen Grenzen in der gemeinsamen Orientierung fühlbar; ja, sie erhalten eigentlich durch das Verbindende erst deutlichere Form und gewichtigeren Sinn. Es wird musiziert; deutlichste Rundung der Form ist Ziel; die Thematik ist Substanz, nicht Ausdruck; die gestraffte Rhythmik wird zu einem herben Gesetz, zu einer eigengesetzlichen organischen Welt, wird zum Träger des Formwillens, verliert die organische und nervöse Gebundenheit des Rubatostils. Man kennt dies ja alles aus jeder Betrachtung über neue Musik. Mängel und Gefahren liegen natürlich offen da. Sie sind ebenso leicht aufzuzählen, wie es jetzt schon leicht ist, eine glatte Aktualitätsmusik auf der neuen Basis zu schreiben. Aber groß sind die „Gefahren" nicht, denn schon wirkt die Haltung, als solche für sich selbst, nicht mehr, wie dies ganz sicher in den letzten Jahren der Fall war. Klar fühlt man, was man fordern muß: nennen wir es „lineare Potenz", um die knappste Formulierung zu versuchen. Man könnte es auch „Erfindung" nennen, wenn das Wort nicht zu sehr mißbraucht wäre. Jedenfalls sind es nunmehr gerade die Momente, die nie international sein können, die jetzt wieder in den Vordergrund treten müssen, wenn es von dem Standort aus weitergehen soll, den man in Genf kennen lernte. Man darf allerdings nicht vergessen, daß es sicherlich ein besonders günstig gewählter Ausschnitt war, den die Jury des Genfer Festes aus unserer gesamten Gegenwart herausgelöst hat. Sonst könnte man jetzt nicht von diesen Dingen sprechen und müßte zum hundertsten Male die kritische Mahnung wiederholen, die die Komponisten aus ihrer Versponnenheit herausruft und an die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit den stilistischen Forderungen und Möglichkeiten eines Zeitstils, eines allgemein verbindlichen Bodens erinnert.

2.

Dieses westlichste aller bisherigen Musikfeste wies also auf eine gewisse Zukunft neuer Konzertmusik, neuer Musikfeste. Man kann sich gut denken, daß ein Komponist ein Werk zweckhaft für ein solches Fest schreibt. Die Wertbegriffe haben sich umgelagert. Es ist nicht mehr in jenem bestimmten Sinne peinlich, sich vorzustellen, daß ein

Werk nur im Hinblick auf ein Fest geschrieben ist. Dies war eine kritische Übergangseinstellung. Das Musikfest hat aber somit zugleich seine Wichtigkeit verloren. Es ist westlich geworden, auch für uns. Wir können einen neuen Sinn sehen, den wir von früheren Ansprüchen abtrennen. Das Fest ist keine exklusive Arbeit mehr. Die Werke werden nicht mehr im früheren Sinne „zur Diskussion gestellt". Dieses Stadium neuer Musik ist für die Formen einer spezifischen Konzertmusik vorbei. Ein solches Fest muß jetzt nicht mehr ein mangelhaftes, aber bisher unersetztes Mittel zu einem bestimmten Zweck sein (wie Tiessen schrieb), es könnte als Fest zu einem Selbstzweck werden. Man spürte in den Genfer Tagen, daß dies, wenigstens von der Musik aus, möglich wäre. Die Feste müßten aber dann anders organisiert sein. Es müßte eine Organisation dahinterstehen, die für „Festkonzerte" ein großes Publikum garantiert und für „Studienkonzerte" einen lebendigen Hintergrund von anregungsuchenden Musikern schafft. Denn um von 50 internationalen Kritikern, der Hälfte der auf einem Fest aufgeführten Komponisten (soweit sie die Reise bezahlen können) und einigen wenigen Musikfestbesuchern angehört und beurteilt zu werden, lohnt sich das Ganze doch wohl kaum? Man hat nicht das Gefühl, in einem lebendigen Austausch zu stehen, es fehlt die Resonanz. Der Sinn der Feste erschöpft sich zu sehr in der Beziehung auf die Kritik. Dazu sind aber eigentlich weder die Werke noch die Kritiker wichtig genug. Es kann gar nicht so viel wichtige Werke geben und es kann ebensowenig entscheidende Kritik geben. Musikfestkritik ist notwendig unzulänglich. Sie kann niemals das leisten, was man in traditioneller Voreingenommenheit von ihr erwartet. Es gibt wohl kaum einen Kritiker, der selbst glaubt nach dem einmaligen Hören – wie es eben zu diesen Festen gehört – ein wesentliches Urteil abgeben zu können. Je ausgeprägter ein Werk ist, desto ausgeprägter wird man vorbeireden. Sagen läßt sich natürlich immer sehr viel über jedes Werk, es läßt sich auch sehr viel Richtiges sagen, aber daß das Wesentliche, den Kern Treffende gesagt werden könne, ist nur in ganz vereinzelten Fällen möglich, vielleicht nur bei den beiden schlechtesten Werken eines Festes. Ist der Kritiker doch auch meist von seiner Zeitung gedrängt. Es gibt Zeitungen, deren Berichte auf keinen Fall einen Tag später erscheinen dürfen als die des Konkurrenzblattes . . . Doch brechen wir hier ab, sonst verschleiert sich wieder der Sinn dieses ganzen Betriebs, der doch gerade jetzt in Genf noch einmal eine gewisse Bedeutung zu gewinnen schien.

Oder soll man nicht nach dem Sinn fragen und froh sein, daß überhaupt etwas für neue Musik, für schaffende Musiker geschieht? Auch wenn nur eine scheinbare Förderung des Fremdenverkehrs als Vorwand herhalten muß, um neue Feststädte zu gewinnen. Es hat wohl zu allen Zeiten solch einen entlegenen Vorwand geben müssen für die Förderung der Kunst. Aber ist es wirklich die notwendige Kunst, die so gefördert wird? Oder ist es nur der „Betrieb", der gefördert und aufrechterhalten wird, der Betrieb, der jetzt schon so ausschlaggebend ist, daß er als Zweck stilbestimmend wird, den Stil einer neuen Musikfestmusik schaffend? Dies wäre gar nicht schlimm, wenn nur nebenbei der Sinn für andere Bezirke der Musik wach bleibt. Denn dies ist sicher: die tieferen Regionen der Musik ziehen sich heute vom Konzertsaal zurück, zu engeren Kreisen. Die „öffentliche Tiefe", das war Romantik, war die schlechte Romantik. Doch dies sind eben unsere deutschen Fragen.

3.

Wenn man von den meisten der deutschen Werke absieht, so kann man sagen, daß sämtliche Werke in einer mehr oder weniger national gebundenen Form mit jenen allgemeinen Stilmomenten Verbindung hatten. Der Genfer Komponist Frank Martin feiert in seinen „Rhythmes“ gleichsam die Entdeckung neuer rhythmischer Möglichkeiten für den Bereich des Sinfonischen. Der junge Pole Jerzy Fitelberg stilisiert in diesem Sinne ein hübsches Streichquartett, Ireland eine herbe Sonatine für Klavier. Erstaunlich ist die sichere unbelastete Glätte eines Neunzehnjährigen: die Sonate für zwei Violinen und Klavier von Rosenthal (Paris). Selbst ein nicht eigentlich moderner, französisch-traditionell orientierter Musiker, wie Delannoy musiziert in dem Finale seines gesungenen Schachbrett-Bühnenspiels fast wie die Revellers. Schulhoff allerdings wird in einer virtuosen Violinsonate schon allzusehr „Modekomponist“.

Von all diesem, aktuellem Niveau ohne tiefere Bedeutung, ist leicht im Plauderton zu berichten. Eingehender muß man von der Klaviersonate Berthold Goldschmidts sprechen. Hier wird in einem starken ersten Satz die ausgefeilteste Aktualität neuer klassizistischer Strenge zu einer kalten Unheimlichkeit, die sich aber in den viel schwächeren anderen Sätzen sehr schnell zur Bedeutungslosigkeit erwärmt. Wieviel wohl von dem Eindruck des Werks der ausgezeichneten Leistung des Pianisten Franz Osborn zuzuschreiben ist? Sehr bedeutsam als private Potenz, wenn auch nicht als richtungweisender Komponist erschien Alexander Jemnitz in seiner Serenade für Streichtrio. Auch sein Stil – eine merkwürdige Mischung von aufrechter und konzessionsloser Stärke und kompliziertester Detaillierung der Rhythmik und des Klangs – hat sich zu einer gelösteren Form entwickelt. Man hat jedoch immer noch das Gefühl, als ob sich hier eine große Kraft an der durchgeformten Konzessionslosigkeit des Details verbrauchen würde, die sich bei weiteren Atemzügen zu großer Form steigern könnte. Die Aufführung des Werks war eine vortreffliche Tat des um das Fest sehr verdienten Brüsseler Pro-Arte-Quartetts. Das Klavierkonzert des jungen Johannes Müller (Dresden) ist intime, zarte Musik; es steckt lineare Poesie darin, aber nicht viel Kraft und Entschlossenheit. Die Aufführung an dieser Stelle war verfehlt, aber diese Begabung müßte unbedingt gefördert und unterstützt werden. Etwas abseitig stand die impressionistische Kunst der „Flos Campi“ von Vaughan-Williams mit schwebenden Linien eines zum Orchester vokalisierenden Chors.

Interessant sind zwei Vergleiche. Die Sinfonien des Amerikaners Roger Sessions und Max Buttings seien gegen einander gestellt. Sessions Werk kann man als das typischste Werk dieses Festes bezeichnen: eine anregende, nie aufregende Rhythmik, präzisiert, betont und aktuell; klarste Bläserklanglichkeit, bewußt abgehoben gegen sparsame Streicherverwendung, konzertierend gruppiert; strengste Einheitlichkeit der Bewegungsformen; sauberste Trennung der Satztypen; linear jedoch schwach und schlicht in der Substanz; von gewinnender Äußerlichkeit; kurz: ein Werk für „westliche“ Musikfeste des möglichen neuen Typs; nichts für Kritiker, nur etwas für moderne unbelastete Zuhörer, anregend in seiner sauberen Sachlichkeit, voll Gegenwart, ohne Zukunft; ein amerikanisches Werk, das typisch sein könnte und doch Niveau hat. Buttings rückwärtsgewandte Sinfonie ist hierzu ein absoluter Gegensatz: sie ist persönlich bis zur Eigenbrödelei, ernstlich und sicherlich schwer erarbeitet; nur als Strom zu fassen,

ohne erlebbare Bestandteile und Gliederung; durchwoben von intensiven symphonisch-tyrannischen Spannungen, die sich jedoch ungelöst verflüchtigen; einzig in einem langsamen Satz sich zu großgebauter Steigerung verdichten, die aber leider auch plötzlich einknickt und sich in eine Geste rettet, flüchtend vor strengerer Konsequenz. Doch in der Geste stecken Möglichkeiten, die Scherchen in bezwingender Weise herausgeholt hat, sodaß das Werk zu starker, persönlicher Wirkung kam. – Ein zweiter Vergleich: Man hörte ein Streichquartett von Julius Schloß (Wien), Schüler Alban Bergs; zartgesponnene Zwölftönevariationen, in sich verloren in konstruktiver Zerfaserung, ohne die fesselnden Hintergründe seiner Vorbilder. Man horchte aber auf, als aus der Feinhörigkeit solcher Stilhaltung heraus plötzlich lebendige, konstruktive Straffung und Kraft erwuchs, wie in dem synthetisch kühnen Werk des deutschböhmischen Komponisten Viktor Ullmann, einer Variationsfolge mit Doppelfuge über ein kleines Klavierstück aus Schönbergs Opus 19. Ein lehrreiches Stück, gleichsam das Dokument einer allgemeinen Wandlung, aus dem charakteristischen Gesamtbild dieses Festes nicht zu lösen; vorzüglich gespielt von dem Prager Pianisten Franz Langer.

Größten Erfolg hatte die achtstimmige Motette des jungen Münchner Komponisten Karl Marx auf den Text zweier Verse aus Rilkes Stundenbuch, in prachtvoller Aufführung durch den verstärkten Madrigalchor Hugo Holles Das sympathisch repräsentative Werk der deutschen Sektion. Beim ersten Hören bewundert man die vorzüglich gemeisterte Technik der Vokalpolyphonie, läßt den klaren Aufbau, die ausdrucksstarke Gliederung auf sich wirken, erkennt die große Bedeutung dieses fast einzig dastehenden Werkes für unseren Weg einer neuen Vokalpolyphonie, vermißt jedoch eine gewisse thematische Eindringlichkeit und eine Nutzung neuerer Klanglichkeit für die Neuprägung vokaler Klanggesetze. Wohl hört man die Orgelpunkte, über welchen sich der Klang ballt oder die Stimmen reiben, aber gerade in dieser Technik liegt ein Kompromiß mit instrumentaler Stimmungswirkung. Beim Studium der Partitur kann man dann thematische Feinheiten und schöne polyphone Verschlingungen finden; man erlebt eine große Gabe zu schlichter und eindeutiger Charakterisierung der textlichen Situation mit den verborgeneren Mitteln des strengen Satzes; man bestaunt die Chorbehandlung, vermißt aber doch wiederum – besonders in der Thematik – das absolute Schwingen der Vokalität.

Zur repräsentativen Darstellung von Janaceks „Festlicher Messe“ war ein großer Chor von Brünn mit seinem Dirigenten Kvapil nach Genf gekommen. Ein seltsames, starkes Werk, fremd und fern, aber doch gewinnend in seinem strahlenden Glanz, seiner Musizierkraft, seiner volkshaften Festlichkeit.

Man darf der Jury dieses Festes für ihre Arbeit also im gesamten danken. Die Idee der Internationalen Gesellschaft die durch die Feste der letzten beiden Jahre sehr getrübt worden war, hat wieder eine gewisse Bedeutung bekommen. Dank und Anerkennung gebührt aber besonders dem Inspirator dieses Festes, der als vornehmer Organisator und großer Künstler im Mittelpunkt stand: Ansermet, Genfs Dirigenten, dem vorzüglichen Interpreten Strawinskys, mit dessen Namen sich ja manches Ereignis der jüngsten Musikgeschichte verbindet.

Daß die geschäftliche Organisation des Festes sehr unpersönlich und distanziert war, hat manchen von früheren Festen verwöhnten Besucher befremdet.

Willi Schmid (München)

MÜNCHNER QUERSCHNITT

1.

Kann man gegen München, wenn man es liebt, wenn man es Heimat oder Wahlheimat nennt, Kritik üben, die durch diese Liebe nicht abgeschwächt wird? Dies die Gewissensfrage. Jeder muß sie sich vorlegen, der zum Stand der geistigen Dinge im schönen, vielgeliebten, vielgeschmähten München sich äußern will. Ein echter Münchner, der gescheite, zu sehr vergessene Josef Ruederer, hat diese Frage für sich entschieden bejaht. Seine Kritik der Liebe in dem noch in die Vorkriegszeit zurückreichenden Büchlein über München hatte andere Gegenstände. Aber die Ursachen, aus denen das kam, was er sagen mußte, sind sich ziemlich gleich geblieben. So mag denn der Leser, der sich für die Angelegenheit München näher interessiert, zu Ruederers Philippica greifen. Damit hat er schon festen Boden unter den Füßen. Zusammenfassend hat jüngst Wilhelm Hausenstein aus der wieder brennend gewordenen Münchner Not heraus Sinn und Verhängnis unserer Stadt mit seinem München-Essay in einen großen Zusammenhang hingestellt (Neue Rundschau, Oktoberheft 1928). Was hätte man diesen Worten eines Liebenden, diesem Zorn eines Trauernden, dieser Hoffnung eines Hoffenden noch hinzuzufügen? Einen Kommentar, einige Anmerkungen nur zu dem Sondergebiet Musik, gesehen aus einer subjektiven, persönlichen Ansicht, die zur Einsicht strebt.

Was war einmal, was war noch vor dem Krieg das musikalische München? Ein geistiger Treffpunkt und ein Mittelpunkt, eine Oase und eine Walstatt zugleich, eine Kapitale, eine Haupt-Stadt. Was ist es jetzt? Sicher keine Walstatt – es sei denn für interne, etwas lächerliche Guerillas, sicher kein Mittelpunkt – es sei denn für eine etwas künstliche Fiktion von süddeutscher Kultur, für das Ressentiment, für den Fremdenverkehr. Wozu denn gleich zu sagen wäre, daß die Führer hierin keine Einheimischen, keine Bayern, vielleicht auch keine Wahlmünchner von Geblüt (das entscheidet hier!) sind. Vergessen wir das nicht: früher zog München magnetisch Gleichgesinnte an, heute stößt es sie eher ab oder verwirrt sie durch seinem Wesen fremde Kräfte, die gar keine Möglichkeit der Einfühlung haben, für die es keine Akklimatisation geben wird.

Trotz mancher gutgemeinter Versuche einer künstlichen Harmonisierung der Gegensätze ist das Durcheinander im geistigen Hotel München auch auf musikalischem Gebiet groß. Während viele Eingesessene in ausgefahrenen Geleisen mehr oder minder anspruchslos dahinlaufen, streiten sich die Zugewanderten, von denen jeder seine eigene Ideologie mitbringt. Die jüngsten Bestrebungen nach kulturpolitischer Einflußnahme sind alles andere als geeignet, Hoffnungen für die Zukunft zu erwecken. Hitlertum auf musikalischem Gebiet hat München gerade noch gefehlt.

Wie steht es mit den Musikaufnehmenden? Ähnlich, vielleicht auf manchen Sondergebieten besser denn andernorts: ein im allgemeinen katastrophaler Rückgang der Kennerschaft hat eingesetzt. Wie Wien hatte München vor dem Krieg einen Dilettantismus schönster Art. Seine Reihen haben sich gelichtet. Die Schichtung des Publikums nach Kreisen der Urteilsfähigkeit und kennerischen Anteilnahme setzt auf die zu unterst stehende breite Masse der Theaterbesucher die Einzelkreise der verschieden interessierten Konzertbesucher. Das höchste, aber ganz schmale Niveau nehmen die Hörer von

Kammermusik ein. Manchmal, oft wenn man es am wenigsten erwartet, erfreut ein richtiges Reagieren des Publikums, nicht nur ein begeistertes Mitgehen, sondern ein intuitives Erfassen nicht eben offen zutage liegender Werte. Ein andermal versagt der Münchner ebenfalls dort, wo man es am wenigsten erwartet. Mechanische Musik und ihre Gefahrmöglichkeiten sind nicht ohne Einfluß geblieben; das häusliche Musizieren ist davon im Vergleich zu früher nachhaltig getroffen worden, wenn auch – und das ist ein schöner, positiver Zug – lange nicht in dem Maße wie anderswo. Gesungen wird mehr als gespielt. Die häusliche Pflege der Kammermusik ist zurückgegangen, doch wurde eben in München soviel Kammermusik gemacht, daß die Anzahl guter dilettierender Streicher und Bläser immer noch respektabel ist. Es gibt private Orchestervereine, in denen sehr anständig musiziert wird.

Dies der Fonds, der Untergrund, die Basis für das musikalische Leben Münchens. Es ist – man muß es immer wieder unterstreichen und hervorheben, – gar nicht wenig. Man spürt an vielen Stellen noch den Charakter des Gewachsenen, Bodenständigen. Musikalische Betätigung, aktiv und passiv, gehört einfach zum Leben, sie ist aus ihm nicht fortzudenken. Was München dagegen nicht verträgt, was es ablehnt, weil es nicht hereinpaßt in seine Atmosphäre, das ist der musikalische Betrieb. Er fehlt so gut wie vollständig. Versuche ihn zu überpflanzen, sind gescheitert und müssen weiterhin scheitern. Es schadet nichts, daß dem so ist. Die Münchner haben eine begründete Furcht davor, Affen der Mode, prinzipielle Mitläufer, modern um jeden Preis zu sein, den dernier cri mitzuschreien. Sie lassen die Dinge an sich herankommen. Daß diese freilich manchmal überhaupt nicht an sie herankommen, ist ein anderes Kapitel. Die hermetische Absperrung, die Abkapselung von der Zeit, von der Bewegung beruht auf der Addierung zweier hemmenden Faktoren, einmal der eben genannten behäbigen Unbeweglichkeit, zum andern auf der mangelnden Führung. Das ists nun wieder, was die Lage gegenwärtig im tiefsten kennzeichnet: wir haben keinen Führer im musikalischen München. Der Mangel an einer überragenden musikalischen Persönlichkeit ist durch nichts wettzumachen. Nicht durch Klugheit, Gescheitheit, nicht durch Tüchtigkeit und Gewissenhaftigkeit, nicht durch Forschheit und Routine – was alles wir ja besitzen. Der Ruf nach der Führerpersönlichkeit wird auf die Dauer sich nicht überhören lassen.

2.

Einige Bemerkungen über Einzelheiten. Unsere Staatsoper hat immer noch einige der schönsten deutschen Stimmen, Künstler von Kultur. Sie hat in ihrem Orchester glänzende Musiker, Musikanten im guten alten Sinn, hat als Kapellmeister ausgezeichnete Individualitäten. Aber: die mangelnde geistige Grundlegung und Zielsetzung läßt sich auf die Dauer nicht verdecken. Mit Festspielen und der etwas zu unsicheren Betonung der Tradition allein ist es nicht getan. Daß die Wagner-Festspiele, auch an Bayreuth gemessen, gut, am einstigen München gemessen, relativ gut sind, steht außer Frage. Daß der Mozart im Residenz-Theater gegenüber unserem Mozart von früher bloß mehr wehmütige Erinnerung nach weniger Gewandtheit und nach mehr Liebe wachruft, ist schon schlimm. Schlimmer aber der Mangel an Erkenntnis dafür, was die Münchner Oper bedeuten sollte, für die Aufgabe, die zu erfüllen ihr notwendig wäre. Wenn man schon darauf prinzipiell verzichtet, das Ringen um die neue Form, einen

neuen Stil der Oper mitzumachen, dann muß man anstatt konventioneller Planlosigkeit des Spielplans mit verdoppelter Kraft an die Ausnützungen der wirklichen Möglichkeiten herangehen. Und diese Möglichkeiten liegen in der Lebenderhaltung des Überlieferten. Das Lebendigsein des Unvergänglichen ist ja der, vielleicht der größte Reiz an München nach seiner Landschaft. Es wäre sehr münchnerisch und sehr schön für Nicht-Münchner, hier den grazilsten und geschmeidigsten Mozart, den stolzesten und, soweit das in Deutschland möglich ist, romanischsten Verdi, die bezauberndsten alten Italiener, die tragenden Säulen der deutschen Oper des 19. Jahrhunderts einschließlich Wagner zu hören. Das wäre Leben, nicht nur Museum. Das hätte Sinn für Gegenwart und Zukunft zugleich. Noch sind die Voraussetzungen da, gerade noch – wird man sie nützen und sehen, worauf es ankommt: auf den tieferen Sinn der Aufrechterhaltung der Kontinuität vom Vergangenen zum Neuen hin?

Dem 19. Jahrhundert dienen mit wenigen, nicht glücklichen Ausnahmen die beiden regelmäßigen Folgen von Abonnementkonzerten in der Musikalischen Akademie (Staatstheaterorchester) und im Konzertverein (Philharmoniker). Eine traditionelle, längst überaltete Personalunion von Operndirektor und Konzertleiter in der Akademie nimmt außer der dadurch hervorgerufenen Überlastung und Ablenkung des Operndirektors von seiner eigentlichen Aufgabe den Münchnern die Möglichkeit, die großen auswärtigen Dirigenten an der Spitze des ehemaligen Hoforchesters zu hören, dem Orchester außerdem die Anregung, die Spannung der künstlerischen Arbeit unter den verschiedenen Individualitäten. Die Philharmoniker stellen als Orchester nicht das gleiche vor wie ihre Wiener oder Berliner Namensvettern, so anständig gearbeitet wird. Die Belebung, die von der Erziehungsarbeit der Akademie der Tonkunst ausgeht, läßt sich von außen her schwer überblicken. Die vielen tüchtigen und bedeutenden Kräfte, die dort oft zu sehr im Verborgenen wirken, leisten wertvolle Arbeit; andere wieder prägen mit die draußen eingewurzelte Vorstellung von den soliden, etwas hausbackenen, braven, doch oft unlebendigen, rückwärts schauenden Münchnern. Eine betonte Geste gegen den Norden, der Rückzug auf die kulturelle Eigenständigkeit wird nicht immer glücklich durch Taten erhärtet.

Die Münchner Chöre befinden sich gegenwärtig, wenn man den überragenden Domchor ausnimmt, in einer nicht sehr leistungsfähigen Lage. Der Lehrergesangverein hat sich unter völliger Zurücksetzung des a-cappella Gesangs auf wenige, immer wiederholte große Chorwerke festgelegt, der Bachverein steht im neuen Aufschwung, die Konzertgesellschaft für Chorgesang vor einem neuen Beginn. Die nicht-öffentliche Singbetätigung der Singgemeinde, der Singschulen und mancher kleinerer Chöre ist als Kristallisationspunkt wichtig, der sachliche, intime Charakter ist das Schöne daran. Etwas Ähnliches gilt für die zahlreichen Kirchenchöre. Sie verkörpern die seit dem Barock in Bayern fortwirkende volkstümliche Form gehobener Musikpflege. Dieses gewachsene, wenn auch oft bescheidene Musizieren darf man ja nicht gering anschlagen. Nicht nur daß hier eine selbstverständliche Form des Gemeinschaftsmusizierens ein Gegengewicht gegen die Übersteigerung des Solistentums, des Konzertanten bildet, es wird hier Zweckkunst getrieben. Die Kunst steht im Leben und dient ihm. Die qualitative Hebung der Leistungen macht Fortschritte, hier liegt ein Betätigungsfeld musikerzieherischer Arbeit, die wichtiger, zukunftsreicher, fruchtbringender ist als manche einseitig rückwärtsorientierte Ausbildung auf das Virtuose hin.

Die alte Musik, um diesen sehr unzugänglichen, subsummierenden Sammelbegriff der Kürze halber hier zu gebrauchen, hat in München immer eine Pflegestätte gehabt, von hier aus wurde in Theorie und Praxis mitgeholfen ihr den Boden für ihre jetzige Geltung in Deutschland zu bereiten. Sie nimmt heute ohne Aufdringlichkeit eine im musikalischen Leben Münchens verwurzelte Stellung ein. Die älteren Vorkämpfer für die Loslösung von der romantischen Interpretation können die Früchte ihrer Arbeit ernten. In Chorgesang und Instrumentalmusik wird die Verbindung zur Vergangenheit, zur heute noch gültigen und lebendigen Vergangenheit gepflegt. Ohne Flucht ins Historische, ohne falsche Voraussetzungen, die den Sinn der Beschäftigung mit den Werken der Alten abbiegen, sie als Reiz oder als Sensation empfinden, als Kostüm mißbrauchen, als Selbstzweck hinstellen. Schon durch die katholische Kirchenmusik ist ja diese Verbindung organisch hergestellt. Mit ihr nehmen wir an den Meisterwerken ständigen Anteil: vom gregorianischen Choral an über die Niederländer, die klassische Polyphonie bis zu den Wiener Klassikern, ohne sie aus der liturgischen Einordnung zu lösen.

Wechselnder, zufälliger ist das Verhältnis zur neuen Musik. Sie lebt etwas abseits, sammelt einen kleinen Kreis von Teilnehmenden, wirklich Beteiligten. Eine Vereinigung für zeitgenössische Musik hat diese Arbeit mit viel Auftrieb gefördert. Das Prinzip der Auswahl ist bewußt auf das Qualitätsbetonte beschränkt. Wichtiges aus der zeitgenössischen Produktion hat in der Vereinigung vergleichsweise viel Verständnis und Entgegenkommen gefunden. Das breite Publikum dagegen versagt, was nur natürlich ist, wenn ihm unvorbereitet das völlig Neue, womöglich in Verbindung mit entstellender Wiedergabe, wie das teilweise in der Musikalischen Akademie geschah, vorgesetzt wird. Gerade auch die Kreise um die alte Musik setzen sich für ihnen wesensverwandtes Neues mit Liebe und Geschick ein, ein gesunder und natürlicher Zustand. Der Rundfunk darf in diesem Zusammenhang nicht übersehen werden. Trotz eines verständlichen Hanges zu akademisch-eklektischer Auswahl einerseits, zu einer notwendigen biederen Volkstümlichkeit andererseits, versucht er seiner Verpflichtung zu Aktualität mit bemerkenswerter Entschiedenheit nachzukommen. Er leistet zu seinem Teil und soweit dies in seiner Wirkungsmöglichkeit liegt, Wesentliches für die Bestrebungen der Jungen.

Ich habe die musikalische Situation Münchens geschildert, wie ich sie als Münchner, von drinnen sehe: Altes und Neues wunderlich verschlungen, tote und lebendige Vergangenheit, wenig, aber frische Gegenwart, viel Bildung, viel gesunder Boden, viel Träges, viele abgestandene Wasser. Wer von draußen kommt, sieht meist nur die Einzelheiten; man muß sie aber zusammensehen. Für den, der dies tut, lebt die Hoffnung auf die Kräfte eines immer noch musikdurchdrungenen Landes. München wartet auf die erlösende Tat — erhofft es im Grunde etwas anderes als so viele große Musikstädte?

MELOSBERICHTE

Schweizerisches Tonkünstlerfest in Baden

Die Wahl des kleinen Limmatstädtchens *Baden* als Festort der 30. Tagung des schweizerischen Tonkünstlervereins (am 13. und 14. April) schloß von vornherein ein größeres Ausmaß der diesjährigen Veranstaltung aus. In zwei überreich besetzten Konzerten, einem Kammermusik- und einem Chor- und Sinfoniekonzert kamen immer-

hin elf Komponisten zur Aufführung, wobei es sich traf, daß gerade die drei Werke, die hier nicht als Uraufführungen erschienen, sich als die stärksten erwiesen. An erster Stelle ist *Othmar Schoecks* neue Liederfolge nach Eichendorffs *„Wandersprüchen“* zu nennen, die dem etwas lahmen Kammermusikabend einen bedeutungsvollen Abschluß sicherte. Schoeck erreicht hier stärkste Konzentration seines intensiven und persönlichen Ausdrucksstiles. Klarinette und Horn treten als Melodieinstrumente in enger polyphoner Verknüpfung zum harmoniegebenden Klavier, ein kleiner Schlagzeugapparat ist ebensosehr poetischer als rhythmischer Faktor. Die acht Sprüche sind nicht als Einzellieder ausgeformt, sondern durch Ritornell, einheitliches Grundthema und Reprise in einer höhern Einheit gebunden. Die Knappheit der Formulierung rechnet auch beim Hörer auf Konzentration; erst im Schlußgedicht, in das die Gesamtanlage zielstrebig mündet, löst Schoeck das Melos zu breit strömendem Gesang. *Conrad Becks* „Concertino“ für Klavier und Orchester (von *Walter Frey* meisterlich gespielt) bezwang auch diesmal wieder durch die Sicherheit, mit der das biegsame thematische Material in leichtflüssiger und stets durchsichtiger Polyphonie gestaltet wird. Die Ecksätze sind von überaus lebendigem, konzertanten Spiel erfüllt und im Mittelsatz schwingt bei aller Kargheit und Strenge der Linienführung auch Seelisches stark mit. Die Sparsamkeit der Mittel und die sichere Disposition – die sich sowohl in der Gesamtanlage wie auch in Einzelerscheinungen (etwa in der tonal bezogenen, aber ein scharf dissonierendes Klangbild bewirkenden Harmonik) zeigt – lassen den bedeutenden Erfolg, den Becks Concertino errang, durchaus gerechtfertigt erscheinen. Beck hat seiner eher schweren Natur ein Werk abgerungen, dessen Vorzug gerade seine Leichtigkeit ist. Eben dies ist *Willy Burkhard* in seiner Sinfonie nicht recht gelungen; auch meistert er die große Form noch nicht: das Werk zerfällt vor allem in allzuviele scharf gesonderte, im Charakter aber zu wenig gegensätzliche Gruppen. Burkhards Musik spiegelt ernste, Bruckner verwandte Geisteshaltung in durchaus zeitgemäßer, polyphon noch etwas überlasteter Tonsprache. Die harte und eigenwillige Themenformung, die Kraft, mit der (etwa im ersten Satz und im Adagio) die polyphone Entwicklung neuartige harmonische Spannungen und vor allem Schlußgipfelungen bewirkt, das alles sind Zeichen einer beachtlichen Begabung. Trotz aller Schwächen, die der Sinfonie als Ganzem anhaften, gehört sie zu den wesentlichen Erscheinungen der jüngsten Schweizer Musik und war deshalb hier noch vor dem fertigeren und sicherern „Te Deum“ von *Paul Müller* (Zürich) zu nennen, das als drittes der schon bekannten Werke (es wurde beim Chemnitzer Tonkünstlerfest gespielt) auch hier Eindruck machte. In dem herben, in der Erfindung etwas trockenen Te Deum ist der erste Teil wohl der inspirierteste. Die solistischen Partien fallen etwas ab, dagegen wächst der einen prachtvollen harmonischen Einfall („non confundar“) dynamisch etwas forcierende Schlußteil wieder zu respektabler Höhe.

Aus der Reihe der übrigen Werke heben sich noch *Richard Sturzeneggers* Gesänge für Singstimme und Cello heraus. Lassen sie auch über die schöpferische Kraft des jungen Komponisten keine sichern Schlüsse zu, so sind diese als Chanson, Rondeau, Passecaille und Gigue gestalteten Duos durch den Versuch zur Bindung linearkonstruktiver und ausdruckshafter Elemente doch bemerkenswert. Ein „Liber scriptus“ aus einem „Requiem“ von *Ernst Kunz* erscheint von starkem neudeutschem Pathos katholischer Haltung erfüllt, zu wirklicher Inspiration erhebt es sich erst am Schluß, wo ein Frauenchor besänftigend der Baritonstimme (*Felix Löffel* gab sie ausdrucksgewaltig) entgegentritt. Bei den westschweizerischen Musikern erwies *Charles Chaix* neuerdings mit einer Sinfonie zwar retrospektive Haltung, aber meisterliche Qualität. Die melodische und klangliche Rundung, die sichere Ausformung der einzelnen Sinfoniesätze, von denen der langsame in seiner schönen landschaftlichen Stimmung die aller moderner Problematik fernstehende, fest in sich ruhende Kunst Chaix' schön bezeugte, berührten sympathisch. Als ein kammermusikalisch fein durchgebildetes Stück verdient noch *Henri Gagnebins* III. Streichquartett Erwähnung.

Emil Freys Klaviersuite erscheint als die Frucht eines ringenden Kunstwillens, dem aber unmittelbare Wirkung versagt bleibt.

Eine Reihe erster Schweizer Solisten trug mit dem gemischten Chor Baden und dem Winterthurer Orchester zum guten Gelingen der Festkonzerte bei. Geleitet wurden sie von *Robert Blum* (den man vom Siener Fest her als Komponisten kennt). Die schwierigen und mannigfachen Aufgaben bewältigte er (unter drückenden persönlichen Umständen) in einer Weise, die seiner künstlerischen Bereitschaft und seinem Können ein vorzügliches Zeugnis ausstellte und ihm den Dank aller Festteilnehmer sicherte. *Willi Schuh (Zürich)*

Kurzopern von Wagner-Régeny

Wagner-Régeny, in der neuen Musik kein Unbekannter mehr und auch durch die zeitweilige Zusammenarbeit mit Mary Wigman wie durch Dirigenten- und Pianistentätigkeit praktisch erfahren, legte im Essener Opernhaus drei Arbeiten vor, in denen ein alter Stoff neu gesehen ist. Aus Poccis Kasperletheater *(„Moschopulos")*, aus Molières Komödienspiel *(„Sganarelle")* werden Emotionen für ein einfaches, unbeschwertes Mit- und Gegeneinander der Bühnenkräfte gewonnen. Dramatische Konflikte stehen zwischen mimischen Positionen, durch die sie gänzlich desillusioniert werden. Sparsamkeit in der instrumentalen Sprache (Violine, Fagott, Klarinette, Trompete, zwei Flöter, zwei Schlagzeuge für „Moschopulos", Klavier, Horn, Oboe, fünf Streicher, drei Pauken für „Sganarelle"), Durchbildung der solistischen Führung der Instrumente, freie Heraushebung des Gesangs: im „Moschopulos" härter, geschlossener, im „Sganarelle" weicher, verbindlicher. Der Inhalt dieser Kurzopern ist belanglos; die Musik hat eine innere Lebendigkeit und, wenigstens für das Poccische Thema, eine gespannte Energie. Eine Pantomime *„Moritat"* ergänzt das Bild: kontrastreiche Deutungen bei einfachem melodischen Material, Selbständigkeit in der Thematik und im formalen Gedanken. Die Essener Tanzgruppe löst dieses Ineinander von Mimik, Darstellung und Begleitmusik klar und munter auf.

In den kleinen Opern führt *Rudolf Schulz-Dornburg* Regie. Er treibt das Leben dieser Figuren ins Suggestive. Er sitzt auch am Pult und hält, bis auf den fehlenden Einschlag von Ironie, den Stil durch. Der unsichtbare Motor des Abends ist freilich der Bühnenmaler *Caspar Neher:* diese Fülle von Visionen, die das Spiel anregt, weiterführt, ausschwingen läßt, diese Subtilität in Farbe und Beleuchtung, diese Aufgelockertheit, und dabei diese erregende Primitivität. Von den Solisten geben *Gauß* und *Blasel* präzise Kontur.

Auch das Schicksal dieser Aufführung, gegen die alsbald die heimliche Stadttheaterzensur mobilisiert wurde, zeigt wieder, daß der Sache der musikalischen Entwicklung mit isolierten Aufführungen innerhalb eines ständig nervöser und planloser werdenden Repertoires nicht gedient wird. *Erik Reger (Essen)*

Joh. Chr. Bachs „Lucio Silla" in Kiel

Es muß zunächst bedenklich stimmen, daß ein Provinztheater wie Kiel, das nicht den Mut zu einem aktuellen Spielplan aufbringt, sich für die Uraufführung der von ihrem Regisseur *Dr. Fritz Tutenberg* wiederentdeckten und bearbeiteten Oper des jüngsten Sohnes von J. S. Bach einsetzt. Gewiß ist es lobenswert, daß einmal dem Historiker Gelegenheit gegeben wird, ein Werk des Meisters kennen zu lernen, an dem Mozart sich mit Fleiß geschult hat. Eine Bereicherung des Opernspielplans wird uns diese Ausgrabung allerdings nicht bringen. Dem Durchschnittshörer von heute wird diese Oper trotz ihrer ganz entzückenden Musik unerträglich sein. Und *das* Publikum, für das diese Aufführung allenfalls bestimmt sein könnte, ist in einer Provinz wie Kiel naturgemäß gering. Also ob diese durch falschen Ehrgeiz zustande gekommene Uraufführung stattfinden *mußte*, erscheint sehr fraglich.

Das duftige Libretto des Giovanni da Gamerra wurde von *Fritz Tutenberg* mit einer Deutlichkeit und Gesanglichkeit ins Deutsche übertragen, die die höchste Anerkennung verdienen. Die Musik, bestechend durch die Überfülle ihrer Melodien, wurde unter *Eugen Jochums* Leitung mit großer Präzision und Beschwingtheit gespielt. Von den Darstellern sind zu nennen *Olga Tofflowa-Witt* als ganz ausgezeichnete Celia, dann *Käte Traß* als Junia, *Adolf Martini* als Lucius Cinna, gesanglich wie im Spiel unmöglich *Paul Schmidtmann* als Träger der Hauptrolle, der allerdings ein sympathisches Material mitbringt, *Max Willner* als Caecilius und *Walter Kirmsse* als Aufidius. Hervorzuheben ist noch das Bühnenbild in Rot und Gold von *F. X. Scherl*. Die drei vor den Akten gespielten Sätze hat bereits früher *Prof. Fritz Stein* herausgegeben, der ja das Verdienst hat, sich um eine geschichtlich richtige Würdigung der Musik Johann Christian Bachs mit Erfolg bemüht zu haben.

Das Wort „Uraufführung" pflegt bekanntlich in der Provinz zu elektrisieren. Der Beifall war stark. *M. H. Krause (Kiel)*

Schönberg von Schülern aufgeführt Die allgemein als hyperkonservativ verschriene *Wiener Musikakademie* gab kürzlich ein überaus erfreuliches Zeichen von Rührigkeit und Willen zur Modernität. Unter der Leitung des Rektors *Franz Schmidt* wurden eine Reihe der schwierigsten Werke *Schönbergs*: Das Streichsextett, eine Reihe Georgelieder und der „Pierrot Lunaire" von Schülern der Anstalt in technisch vollendeter Weise zur Aufführung gebracht. Wichtiger als eine ins Detail gehende Kritik erscheint die Konstatierung der erfreulichen Tatsache, daß Werke die noch vor wenigen Jahren nur vereinzelten Berufsvereinigungen erreichbar waren, heute bereits von höheren Schulen in zielbewußter Probearbeit erkämpft werden können und einer Jugend anvertraut werden, in deren Händen überhaupt das Schicksal der neuen Musik liegt. Ähnliches läßt sich von einem in der gleichen Woche stattgefundenen Abend der Klasse Prof. Pullmanns vom Neuen Wiener Konservatorium sagen, der nur französische Kammermusik, darunter Streichquartette von Honegger und Milhaud, ersteres sogar als Premiere für Wien brachte.

Willi Reich (Wien)

NEUERSCHEINUNGEN (Besprechung vorbehalten)

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Kurzorientierende Hinweise sollen dem Leser die Einstellung zu den Werken erleichtern. Die Aufnahme bedeutet bereits eine Wertung.

NEUE MUSIK

Das neue Klavierbuch, eine Sammlung von Klavierstücken zeitgenössischer Komponisten. Herausgegeben von H. Autenrieth-Schleußner (Band III). *B. Schott's Söhne, Mainz*
Der eben vorliegende dritte Band des Klavierbuchs enthält Stücke von Strawinsky (Walzer aus der Geschichte vom Soldaten), Hindemith, Jarnach, Honegger, Toch, Haas u. a.

Musik der Zeit, eine Sammlung zeitgenössischer Werke. Drei Hefte. *Universal-Edition, Wien*
Heft I bis III mit Stücken von Bartok, Gal, Haba, Novak, Skrjabin, Szymanowski, Willner u. a.

Otto Reinhold, Zehn Klavierstücke 1929, für die Jugend zur Einführung in den modernen Stil. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Alfred Baresel, Instruktive Jazz-Studien für Klavier. *Wilhelm Zimmermann, Leipzig*
1. Charleston-Etude, 2. Etude für José-Padilla-Rhythmen, 3. Etude für Quarten- und Sextenpassage, 4. Etude für Durchgangschromatik, 5. Etude für Akkordrückungen, 6. Vorübungen.

Hermann Grabner, Partita sopra: „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" für Orgel, op. 28. *Kistner & Siegel, Leipzig*

August Halm, Leichte Klaviermusik zweites Heft – Drei Suiten für kleine Hände, Bärenreiter Ausgabe 226. *Bärenreiterverlag, Kassel*
Aus dem Vorwort: „... Gewiß verfolge ich klaviertechnische Absichten bei diesen Stücken, doch ist das Erste und Letzte, was ich von ihnen erhoffe, daß sie Freude bereiten und die Lust am Spielen erwecken oder stärken ... Mit meiner Schreibweise verzichte ich auf eine strenge und bewußte Stimmführung. Nicht als ob ich mich selbst von ordentlicher Stimmführung befreit hätte; von dem Spielenden dagegen erwarte ich hier noch nicht das klare Ordnen von drei oder vier Stimmen in der musikalischen Vorstellung, also das Verwalten eines echten stimmigen Satzes. Nach meiner reichlichen Erfahrung versagen darin viele, denen man im übrigen musikalische Begabung durchaus zusprechen kann. Ich schrieb also so, wie ein Schüler dieser Stufe bei normaler bezw. gut durchschnittlicher Begabung zu spielen pflegt; und natürlich mußte ich dann auch so komponieren, daß er so spielen, ich so schreiben darf ..."

Armin Knab, „Liebesklagen des Mädchens", für Sopran und Klavier. Ausgabe Kallmeyer Nr. 10. *Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel*
Texte aus „Des Knaben Wunderhorn". Fünf Lieder.

Ernst Krenek, Drei Gesänge op. 56 für Bariton und Klavier. *Universal-Edition, Wien*
Texte von Goethe. 1. Die Zerstörung Magdeburgs, 2. Der neue Amadis, 3. Fragment.

Kurt von Wolfurt, Tripelfuge für großes Orchester op. 16. Eulenburgs Kleine Partiturausgabe Nr. 865. *Ernst Eulenburg, Leipzig*

Josef Pembaur d. J., Sonate für Violine und Klavier A-dur. *Otto Halbreiter, München*

Paul Zilcher, Sechs leichte Klavierstücke op. 205. *Otto Halbreiter, München*

Paul Zilcher, Sechs leichte melodische Etuden zur Einführung in das Oktavenspiel für Klavier op. 217. *Otto Halbreiter, München*

Guido Pannain, Trio für Klavier, Violine und Violoncello (1927). Hofmeister Hausmusik Nr. 151. *Friedrich Hofmeister, Leipzig*

Bernard van Dieren, Quartett Nr. 6. *Oxford University Press*

NEUAUSGABEN ALTER MUSIK

Die ersten Klassiker, Originalkompositionen für Klavier ausgewählt und bezeichnet von Kurt Herrmann. *Gebr. Hug, Leipzig und Zürich*

Drei Hefte mit Stücken von Händel und Haydn (1.), Mozart und Beethoven (2.), Schubert, Schumann und Mendelssohn (3).

Italienische Madrigale, Heft 1 – 3. Herausgegeben von W. Herrmann.

Deutsche Madrigale aus dem 16. und 17. Jahrhundert Heft 1 – 3. Herausgegeben von W. Herrmann. *P. J. Tonger, Köln*

Für drei gleiche oder gemischte Stimmen. Die erste Sammlung mit Stücken von Gastoldi, Luca Marenzio, Vecchi, die zweite mit Stücken von Melchior Franck, Brechtl, Haußmann, Dedekind u. a.

Dietrich Buxtehude, Missa brevis für fünf Stimmen, für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Willibald Gurlitt. *Bärenreiterverlag, Kassel*

Fünf gemischte Stimmen und Generalbaß; erste Veröffentlichung. Aus dem Vorwort: Die Messe „bedeutet einen Markstein auf dem musikgeschichtlichen Weg, der die Messenkompositionen von Michael Prätorius und Heinrich Schütz mit den Kurzmessen von Joh. Seb. Bach verbindet: ein Stück „Palestrina-Renaissance" auf norddeutsch-protestantischem Boden".

Joh. Caspar Ferdinand Fischer, Festmusik für Streicher und Bläser (ad lib.), herausgegeben von Hilmar Höckner. *Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Siebensätzige Suite für fünfstimmigen Streichersatz (zwei Bratschen) mit zwei Trompeten ad libitum. Die Festmusik stammt aus dem „Journal du printemps 1695". Höckner gibt ausführliche Spielanweisungen.

Johann Rosenmüller, Lamentationes Jeremiae Prophetae, herausgegeben von Fred Hamel. 2 Hefte. Nagels Musikarchiv Nr. 27 und 28. *Adolf Nagel, Hannover*

Heft 1 für Männerstimme mit Generalbaß, Heft 2 für Sopranstimme und Generalbaß.

Samuel Scheidt, 26 Canzonen – 30 Canzonen.

Vordrucke zur Gesamtausgabe seiner Werke – Herausgegeben im Auftrage der Ugrino-Gemeinde von Gottlieb Harms

Band II der Gesamtausgabe. *Ugrino, Hamburg*

BÜCHER UND SCHRIFTEN

Gustav Becking, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. *Benno Filser, Augsburg*

Das Buch, welches auf der Typenlehre von Rutz und Sievers aufbaut, hat folgende Einteilung: Einleitung – personalkonstante Komplexe und Typologie der Einstellungen – nationale Haltungen und Lebensanschauungen – historische Typen. Perioden der deutschen Musikgeschichte von Schütz bis Wagner.

Edward J. Dent, Foundations of English Opera. *University Press Cambridge*

Der Verfasser gibt die Vorgeschichte der englischen Oper aus den Masken- und Laienspielen und begründet die Erscheinung Purcels aus den Entwicklungsströmungen des 17. Jahrhunderts.

Cecil Grey, Survey of Contemporary Music. Zweite Auflage. *Oxford University Press*

Neue Bearbeitung eines 1924 zum ersten Male erschienenen Buches, welches in einzelnen monographischen Abschnitten wesentliche zeitgenössische Komponisten behandelt. Unter den deutschen Musikern finden nur Strauß und Schönberg selbständige Bewertung.

Schulmusikalische Zeitdokumente, Vorträge der VII. Reichsschulmusikwoche in München

Organisationsfragen des Chorgesangwesens, Vorträge des I. Kongresses für Chorgesangwesen in Essen

Musikpädagogische Gegenwartsfragen, Eine Übersicht über die Musikpädagogik vom Kindergarten bis zur Hochschule. Vorträge der VI. Reichsschulmusikwoche in Dresden.

Diese drei Schriften herausgegeben vom Zentralinstitüt für Erziehung u. Unterricht *Quelle & Meyer, Leipzig*

Ein Eingehen auf den Inhalt erübrigt sich dadurch, daß die betreffenden Tagungen in unserer Zeitschrift ausführlich besprochen worden sind.

Walter Vetter, „Das frühdeutsche Lied"

Ausgewählte Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte und Ästhetik des ein- und mehrstimmigen deutschen Kunstliedez im 17. Jahrhundert

Band 1 und 2. 1928. *Helios-Verlag G. m. b. H., Münster i. Westf.*

Johannes Wolf, Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form

Zweiter Teil: Die Musik des 17. Jahrhunderts und Oper und Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts.
Dritter Teil: Die Entwicklung der Musik vom 18. Jahrhundert (Lied, Instrumentalmusik, opéra comique, Theorie) bis zur Jetztzeit.
1929. *Quelle & Meyer, Leipzig*

Edmond Vermel, Beethoven. *Les Editions Rieder, Paris*

Hermann v. d. Pfordten, Beethoven. 5. durchgesehene Auflage. (Sammlung „Wissenschaft und Bildung", Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens). 1929. *Quelle & Meyer, Leipzig*

Richard Specht, „Johannes Brahms – Leben und Werk eines deutschen Meisters". *Avalun-Verlag, Hellerau*

Léon Vallas, „Debussy". *Librairie Plon, Paris*

Reclams Opernführer, herausgegeben von Georg Richard Kruse. Zweite, erweiterte Auflage. *Philipp Reclam jun., Leipzig*

Pierre V. R. Key, „Caruso", einzig autorisierte Biographie, deutsch von C. Thesing. Neue Ausgabe. *Bote & Bock, Berlin*

S. Fucito und Barnet J. Beyer, „Caruso", Gesangskunst und -methode, deutsch von C. Thesing. Neuausgabe. *Bote & Bock, Berlin*

Max Dessoir, „Mensch und Werk" von Dr. phil. Christian Herrmann (mit Zeichnungen von Max Slevogt und Rud. Stumpf.) 1929. *Ferdinand Enke, Stuttgart*

Hans Mersmann (Berlin)

NOTIZEN

AUFFÜHRUNGEN

Paul Hindemiths lustige Oper „*Neues vom Tage*" gelangt am Opernhaus in *Frankfurt a. M.* zu Beginn der kommenden Spielzeit zur Aufführung. Die Oper wurde bereits in Darmstadt, Dortmund, Krefeld, Magdeburg und etwa 12 weiteren Bühnen zur Aufführung in der ersten Hälfte der kommenden Saison angenommen.

Die Staatsoper in *Berlin* und das Stadttheater in *Leipzig* haben das Ballett „*Die Erschaffung der Welt*" von *Darius Milhaud* zur Uraufführung in Aussicht genommen.

Die Schlesische Funkstunde und der Mitteldeutsche Rundfunk in Leipzig veranstalteten am 6. Juni gemeinsam einen Abend mit Werken von *Ernst Toch*. Der Komponist spielte selbst sein Klavierkonzert.

Josip St. Slavenskis Orchestersuite „*Balkanophonia*" die kürzlich von Erich Kleiber in Berlin mit durchschlagendem Erfolg uraufgeführt wurde, gelangt im Laufe der nächsten Zeit in mehreren deutschen Städten zur Aufführung.

Harald J. Fürstenau bereitet die Aufführung von *de Fallas* Ballett „*Der Dreispitz*" am Landestheater in *Karlsruhe* vor. Fürstenau brachte auch kürzlich das Ballett „*Oben und unten*" von *Poulenc* in *Mannheim* mit großem Erfolg zur Aufführung.

Eine moderne Inszenierung der *Carmen* am Opernhaus *Königsberg* von Oberregisseur *Dr. Hans Georg Uflacker* hat in Königsberg großes Aufsehen erregt. Die Aufführung verlegt die Oper in das *moderne Spanien*. Unter Wahrung des romantischen Stiles der Musik sieht man spanische Hafen und Volkstypen, Flaneure im Sporthemd und Strohhut, sowie Militär in Stahlhelm und Khakiuniform. Die Bühne (Karl Jacobs) gibt spanische Straßen- und Landschaftsbilder der Gegenwart.

Hermann Reutters „*Passion*" und „*Missa brevis*" wurden in letzter Zeit in Köln, Aachen, Stuttgart, Elberfeld, Osnabrück, Magdeburg und München aufgeführt, das *Klavierkonzert* in Schwerin, die Kantate „*Gesang vom Tode*" in Düsseldorf.

Die *Kleine Sinfonie* op. 5 von *Hans Wedig* wurde von Generalmusikdirektor *Erich Kleiber* zur Uraufführung in der Berliner Staatsoper angenommen.

Bachs „*Kunst der Fuge*" wurde in der Einrichtung von *Dr. Th. David* im Frankfurter Tonkünstlerverein aufgeführt.

Benno Bardi hat unter Benutzung ungedruckter Keiserscher Musik ein Singspiel geschrieben, in dessen Mittelpunkt der Mitschöpfer der deutschen Oper, *Reinhard Keiser,* steht. Das Stück spielt in Hamburg im Jahre 1709.

PERSONALNACHRICHTEN

Hans Pfitzner feierte im Juni seinen *60. Geburtstag*. Er gibt seine Tätigkeit in Berlin auf und übernimmt eine Meisterklasse an der Musikakademie in *München,* wo er anläßlich seines Geburtstages lebhaft geehrt worden ist.

Ernst Toch hat seinen *Wohnsitz* von Mannheim nach *Berlin verlegt* und arbeitet derzeit an einer abendfüllenden Opernkomödie „*Der Fächer*", um deren Uraufführung sich bereits mehrere Bühnen bewerben. Das Textbuch von F. Lion enthält eine auf der Bühne spielende Tonfilmszene.

Auch in der nächsten Saison des *Leipziger Gewandhauses* wird *Bruno Walter* einen großen Teil der Konzerte leiten. Neben ihm sind als Dirigenten *Hermann Scherchen, Otto Klemperer, Willem Mengelberg* und *Eugen Jochum* verpflichtet. *Furtwängler* hat sich bereit erklärt, zwei Konzerte zu dirigieren.

Ein glücklicher Zufall brachte dieser Tage das zweifellos *echte Autograph* einer bisher völlig unbekannten „*Sonata per Violino e Cembalo di J. S. Bach*" aus Eisenacher Privatbesitz ans Licht. Adolf Busch brachte das Werk auf dem 17. Deutschen Bachfest in Leipzig zur Uraufführung.

In der ersten Juniwoche wurde in Berlin der zweite Teil der *Musikbibliothek* von *Dr. Werner Wolffheim* versteigert. Das kostbarste Stück der Sammlung war ein frühmittelalterlicher Kodex, der u. a. einen Traktat des Herrmannus Contractus enthält. Er erzielte den Preis von 11 100 Mark.

Der Musikverlag *Otto Halbreiter*, München ist durch Kauf an den Musikverlag *Wilhelm Zimmermann* (vormals Verlag Jul. Heinr. Zimmermann) in Leipzig übergegangen.

MUSIKFESTE

Das *III. Westfälische Musikfest* (veranstaltet vom Provinzialverband Westfalen des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V.) findet vom 15. bis 17. Juni 1929 in *Münster i. W.* statt. Zur Aufführung gelangen in vier Konzerten ausschließlich Werke zeitgenössischer Komponisten, so u. a. von *Lechthaler:* „Stabat Mater", *Kaminski:* „Introitus, Hymnus und Magnificat", *Marx:* Motette „Werkleute sind wir", *Hugo Hermann:* „Kammersymphonie" (Uraufführung) und *Anton:* „Violinkonzert".

Im Rahmen der *Nordisch-Deutschen-Woche* für Kunst und Wissenschaft findet in Kiel in den Tagen vom 20. bis 23. Juni ein Nordisch-Deutsches-*Musikfest* unter Leitung von *Prof. Dr. Fritz Stein* statt, bei dem u. a. zur Aufführung gelangen: *Kurt Atterberg,*

VI. Sinfonie; *Jon Leifs*, Ouvertüre „An Island"; *J. L. Emborg*, Oboen-Konzert op. 70 (Uraufführung); *N. O. Raasted*, A cappella-Messe und die Kantate „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" für Doppelchor, 4 Solisten, Orgel und Orchester von *Kurt Thomas* (Uraufführung).

PÄDAGOGIK

Das *Deutsche Musikinstitut für Ausländer in Berlin*, das unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler* steht, hat seine Meisterklassen in der ersten Juniwoche eröffnet. Der Unterricht findet in den vom Preußischen Kultusminister zur Verfügung gestellten Räumen im Schloß Charlottenburg statt. Für die Meisterklassen des neuen Musikinstituts für Ausländer haben sich 42 Schüler gemeldet; alle Klassen sind voll besetzt. Die Schüler kommen von zehn verschiedenen Ländern, 29 davon sind Amerikaner.

Der *Musikpädagogische Informationskurs für Ausländer*, der vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht vom 24. Juni bis 7. Juli 1929 in *Berlin* veranstaltet wird, soll einen umfassenden Überblick über die deutschen musikpädagogischen Reformbestrebungen der letzten Jahre geben. U. a. werden sprechen: *Dr. Einstein, Professor Jöde, Professor Kestenberg, Professor Mersmann, Direktor Moser, Dr. Müller-Freienfels.*

An der *Württ. Hochschule für Musik* in *Stuttgart* ist im Einvernehmen mit dem Konservatorium für Musik ein *Musiklehrer-Seminar* eröffnet worden, für das Direktor *Karl Adler* und *Dr. Paul Scherber* als Lehrkräfte verpflichtet wurden. Die Leitung hat *Prof. H. von Besele.*

Die *Freiburger Kurse* für Musiktheorie *(Dr. Erich Doflein, Ernst Kaller, Dr. Erich Katz)* veranstalten zur Zeit eine *„Einführung in die Musik der Gegenwart"* mit vorbildlichem Aufbau und vorbildlicher Programmgestaltung.

RUNDFUNK

Richard Strauß wird Anfang November im Senderaum der *Mirag* ein Konzert mit dem Leipziger Sinfonieorchester dirigieren. Darüber hinaus plant die Mirag, eine Reihe erster deutscher Dirigenten vor das Mikrophon zu führen. Es sind bereits Abmachungen getroffen mit *Siegfried Wagner, Max von Schillings, Hans Knappertsbusch*-München, *Leo Blech*-Berlin, *Franz von Hoeßlin*-Elberfeld, *Gustav Brecher*-Leipzig, *Karl Schuricht*-Wiesbaden und *Hermann Abendroth*-Köln. — Da haben wir den ganzen Konzertbetrieb, das ganze dirigentische Startum nun auch im Rundfunk. Welche Unselbständigkeit.

Die British Sound Film Production beabsichtigt als ersten großen Tonfilm die *„Dreigroschenoper"* zu bringen.

AUSLAND

Frankreich:

In der *Pariser komischen Oper* fand die Erstaufführung des *„Peau de Chagrin"* von *Charles Levadé* statt.

Furtwängler hatte mit seinen beiden Pariser Konzerten mit den Berliner Philharmonikern wiederum einen außerordentlich starken Erfolg.

Italien:

Generalmusikdirektor *Fritz Busch* aus Dresden wird im Juni zwei Sinfoniekonzerte des Scala-Orchesters dirigieren. In dem einen Konzert werden seine Brüder Adolf und Hermann Busch mitwirken. Außer Fritz Busch sind noch *Fritz Reiner, Egon Pollak* und *Volmar Andreae* eingeladen worden, im Juni in Mailand zu dirigieren.

Generalmusikdirektor *Professor Ernst Wendel*, beschloß kürzlich die Stagione in *Turin* mit zwei Konzerten und wurde sofort wieder für die nächste Saison für eine Reihe von Konzerten verpflichtet.

Polen:

Der Musikpreis der Stadt Warschau (15000 Zloty) wurde dem Pianisten *Alexander Michalowsky* verliehen.

Schweiz:

In *Solothurn* kam *Richard Flurys „Florentinische Tragödie"* (nach Wilde) zur erfolgreichen Uraufführung.

Das *Berner Stadttheater* brachte im April „Jenufa" (Janacek), „Geschichte vom Soldaten" (Strawinsky), „Prinzessin auf der Erbse" (Toch) und „Nächte in spanischen Gärten" (de Falla) heraus.

In den *Mai-Festspielen* in *Basel* kamen u. a. „Petruschka" und „Geschichte vom Soldaten" (Strawinsky), und „Die Dreigroschenoper" (Brecht-Weill) zur Aufführung.

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Gesang

(Fortsetzung aus dem April-Heft)

Ruth Schöbel: *Grosz:* op. 10; *Haas:* op. 54

Maria Schultz-Birch: *E. Erdmann; Graener:* Rhapsodie (für Alt mit Klavier und Streichquartett); *Fr. Philipp:* Lenau-Lieder (mit Streichquartett, Klarinette und Fagott); *Schönberg; H. Tiessen*

Ida Schurmann-Herchet: *W. Böhme:* Der Heiland (Sopranpartie); *Haas; Knab; Messner*

Theodora Versteegh: *Kodaly*

Berthe de Vigier: *Jessinghaus:* Marienlieder (mit Chor u. Kammerorchester); *Honegger:* König David (Solo)

Rose Walter: *Haas:* Tag und Nacht; *Hindemith:* Die Serenaden; *Honegger:* König David; *Kaminski:* Magnificat; *Milhaud:* Catalogue de Fleurs; *Schönberg:* Solo im Streichquartett op. 10; *Strawinsky:* Chant du Pêcheur, Air du rossignol, 3 japanische Lieder, Pastorale; *Toch; Windsperger:* Lieder mit Klavier, „Fremder Sang"

Reinhold von Warlich: *Haas*

Rudolf Watzke: *Moussorgsky:* Lieder und Tänze des Todes

Chor

Holle's Madrigalvereinigung (Hugo Holle): *Bartok:* Vier slovakische Volkslieder; *Butting:* Drei Chöre nach St. George; *Gal:* op. 27; *Haas:* Kanonische Motetten, Singmesse, Vesper; *Hugo Herrmann:* op. 27, 36, 44 u. 49; *Hindemith:* op. 33 u. op. 43[a]; *Krenek:* Jahreszeiten und op. 47; *Karl Marx:* Motette op. 6; *Petyrek:* Drei frohe geistliche Lieder; *Rathaus:* op. 17; *Reutter:* Kantate vom Tode; *Schönberg:* Friede auf Erden; *Slavenski:* Gemischte Chöre und Frauenchöre; *Unger:* op. 30; *Webern:* op. 2

Sterk'scher Privatchor (Basel; Walter Sterk): *Haug:* Te Deum; *Jessinghaus:* Marienlieder; *Petyrek:* 3 frohe geistliche Lieder

Klavier

Grete Altstadt: *Delius:* Sonate fis-moll; *Hermann Henrich:* Klavier-Konzert

Paul Aron: *Bartók, de Falla, Hindemith, Honegger, Jarnach, Krenek, Poulenc, Schönberg, Strawinsky*

Claudio Arrau: *Strawinsky:* Klavierstücke

János Baranyi: *Debussy:* Préludes; *Prokofieff:* Praeludium, Marcia cinese; *Casella:* Kinderstücke; *Albeniz:* Navarra; *de Falla:* Farrucca, Feuertanz a. „Liebeszauber"; *Kodály:* Klaviermusik; *Mompou:* Kinderszenen; *Ravel:* Jeux d'eau; *Bartók:* Danza romena; *Kodaly:* Klavierstücke; *Dohnanyi:* Capriccio; *Toch, Honegger, Schulhoff*

Hellmuth Bärwald: *de Falla*

Marthe Bereiter: *Albeniz:* Seguedillas; *Bartok:* Allegro barbaro; *Kricka:* Lustige Stücke; *Petyrek:* Kinderstücke; *Toch:* Der Jongleur; *Palmgren:* Wiegenlied, Tanzhumoreske; *Ravel:* Sonatine; *Scrjabin:* Préludes et Etudes; *A. Tscherepnin:* Klavierkonzert F-dur

Robert Casadesus: *Albeniz:* Cordoba; *Debussy:* L'Isle Joyeuse; *Ravel:* Sonatine

Paul Emerich: *Bartók:* Sämtliche Klavierwerke; *Berg:* Sonate op. 1, Kammerkonzert; *Busoni:* Elegien, Toccata, Klavierkonzert mit Chor; *Casella:* Partita, Scarlattiana; *Debussy:* Sämtliche Klavierwerke; *de Falla:* Konzert mit Kammerorchester; *Grosz:* Zweite Tanzsuite op. 20; *Hindemith:* Kammermusik Nr. 2, op. 36/1; *Korngold:* Sonate op. 2, E-dur; *Krenek:* Toccata und Chaconne op. 13, Konzert Fis dur op. 18; *Malipiero:* Omaggi; *Milhaud:* Trois Rag-Caprices, Cinq Etudes pour piano et orchestre; *Petyrek:* 6 groteske Klavierstücke; *Pfitzner:* Konzert op. 31; *Pisk:* Kleine Suite I, Große Suite II, 4 Klavierstücke op. 3, 6 Konzertstücke op. 7; *Prokofieff:* Suggestion diabolique op. 4/4, Toccata op. 11, Sonate IV op. 29, III. Concerto in c; *Ravel:* Gaspard de la nuit, 3 Sätze; *Respighi:* Tre Preludi sopra melodie Gregoriano; Concerto in modo misolidio; *Rieti:* Poema Fiesolano; *Schönberg:* sämtliche Klavierwerke; *Strawinsky:* Piano-Rag-Music, Petruschka-Suite, 4 Etüden op. 7; *Suk:* Suite op. 21; *Szymanowski:* Masques op. 34; *Toch:* Capriccetti op. 36, Der Jongleur, Klavierkonzert op. 38; *Al. Tscherepnin:* Toccata; *Wellesz:* Eklogen op. 11, Epigramme op. 17, Idyllen op. 21; 5 Klavierstücke für Tänzer op. 42; *Arthur Willner:* Von Tag und Nacht (24 Fugen) op. 24, 24 Tanzweisen op. 25, Tanz-Variationen in B, Donaueschinger Fugen-Tanzweise

Eduard Erdmann: *Hindemith:* Aus „Reihe kleiner Stücke"; *Toch:* Klavierkonzert; *Bartok:* I. Elegie, Suite op. 14; *Szymanowski:* Masques; *Debussy:* D'un cahier d'esquisses. Fantasie für Klavier und Orchester, Préludes; *Nielsen:* Suite; *Busoni:* Fantasia contrapuntistica, Indianische Fantasie; *Schönberg:* Klavierstücke op. 11, Kleine Klavierstücke op. 19, Klavierstücke op. 23, Suite; *Berg:* Sonate op 1; *Hába:* Symphonische Phantasie für Klavier und Orchester op. 8; *Krének:* Toccata und Chaconne op. 13, Kleine Suite op. 13a, 2 Suiten op. 26, II. Sonate op. 59, Klavierkonzert; *Schnabel:* Tanzsuite, Sonate; *Tiessen:* 3 Klavierstücke; *Petyrek:* Choral, Variationen und Sonatine; *Erdmann:* Klavierstücke op. 6, Klavierkonzert op. 15; *Jarnach:* Ballabile. Sarabande, Sonatine; *Scrjabin:* V. Sonate; *Vycpalek:* Cestou; *Willner:* Tanzweisen; *L. Beck:* Intermezzo und Rondo

Rock Ferris: *de Falla; Infante:* Gitanerias; *Korngold*

Victor v. Frankenberg: *de Falla*

Walther Frey: *Beck, Toch*

Carl Friedberg: *Toch*

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt



Die guten
MARMA
Saiten
BHD
®
MARMA „MAESTRO"
Römische Künstlersaite
MARMA „TEMPLON"
Solisten-Saite
MARMA „ECHT SILBER"
drahtfest, temperiert
„SILVERIN"
(SILBERSTAHL)
die bekannte Kreisler-Saite
ALLE ANDEREN SAITEN
Ueberall zu haben
MARMA-MUSIKINDUSTRIE M. B. H. / MAINZ
Fabrikation: Markneukirchen

Soeben erschienen zwei neue Werke von

ALFREDO CASELLA

SERENADE

für Klarinette, Fagott, Trompete, Violine u. Violoncell

U. E. No. 8822 Partitur . . . . M. 3.–
U. E. No. 8823 Stimmen hierzu . . . . M. 8.–
U. E. No. 9699 Daraus: **Cavatine und Gavotte** (Transkription für Violine und Klavier vom Komponisten) (in Vorb.)

VIOLIN-KONZERT in a moll

für Violine und Orchester

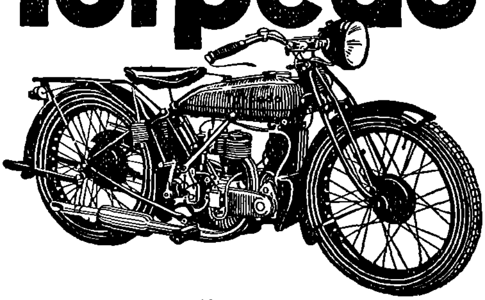
U. E. No. 8841 Ausgabe für Violine und Klavier . . . . . . M. 8.–

Von Josef Szigeti in Paris, London, Moskau, Frankfurt etc. mit sehr großem Erfolg gespielt

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

UNIVERSAL-EDITION A. G., WIEN–LEIPZIG
BERLIN: ED. BOTE & G. BOCK

Torpedo



Fabrikniederlagen:
Berlin C 25, Kaiserstraße 41
Breslau 2, Neudorferstraße 18
Cassel, Querallee 24
Dresden-A 24, Chemnitzerstraße 53
Erfurt, Krämpferring 28
Hamburg 6, Merkurstraße 28
Hannover, Hildesheimerstraße 201
Heidelberg, Dossenheimerlandstraße 39
Karlsruhe i. Ba., Rüppurrerstraße 20
Köln-Ehrenfeld, Simrockstraße 4
Königsberg i. Pr., Hintere Vorstadt 17
Menden i. Westf., Unnaerstraße 7
München-Perlach, Friedhofstraße
Nürnberg, Köhnstraße 49
Osnabrück, Bruchstraße 24a

QUALITÄTS-
FAHRRÄDER / MOTORRÄDER
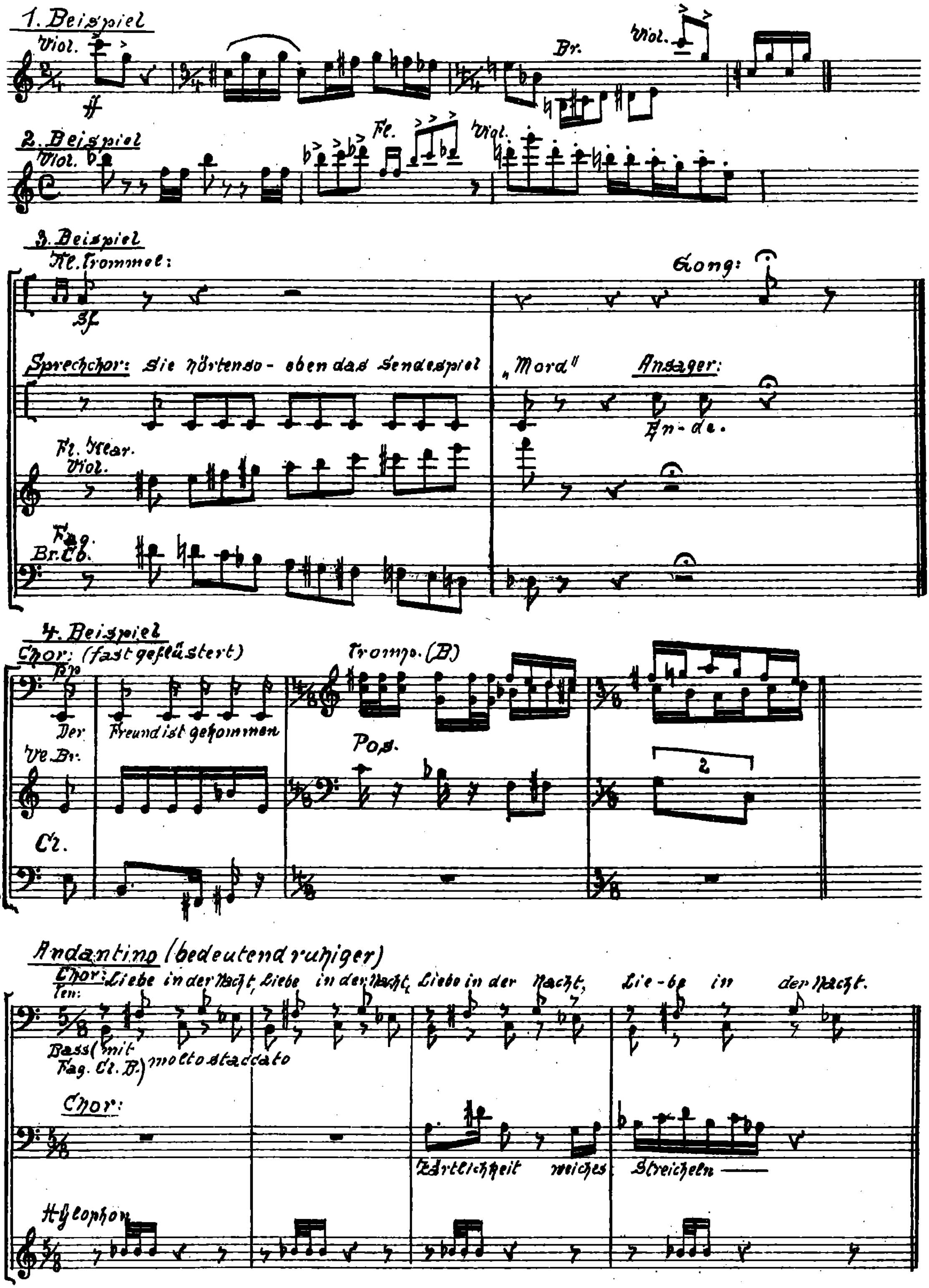
5 PS Viertakt-Motor, 200 ccm / Steuer- u. Führerscheinfrei

Bequeme Ratenzahlungen, bis zu 12 Monaten – Prospekt 10125 kostenlos
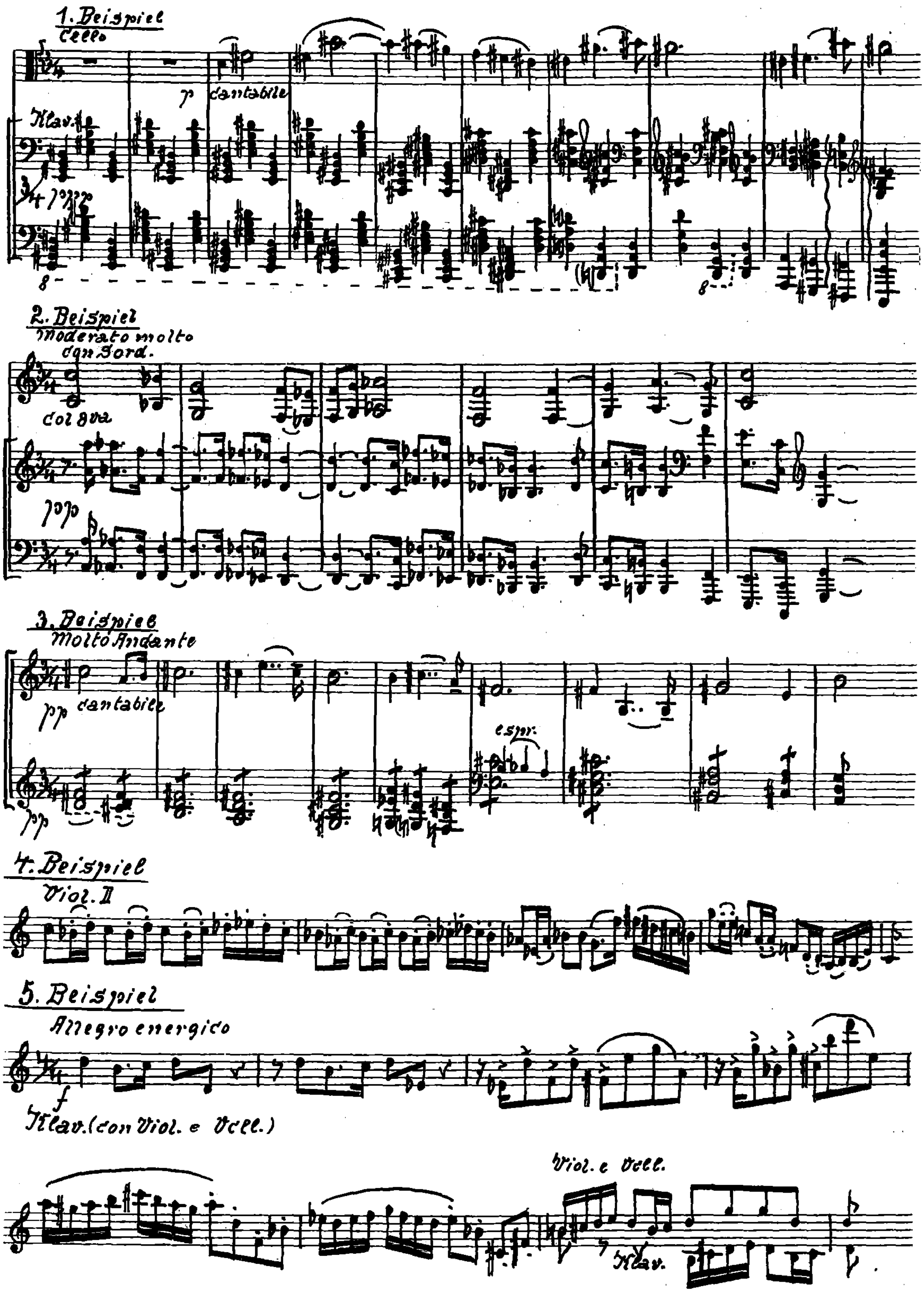
TORPEDO Fahrräder u. Schreibmaschinen
Weilwerke A.-G., Frankfurt a. M.-Rödelheim

Tüchtige Vertreter gesucht, wo nicht vertreten.
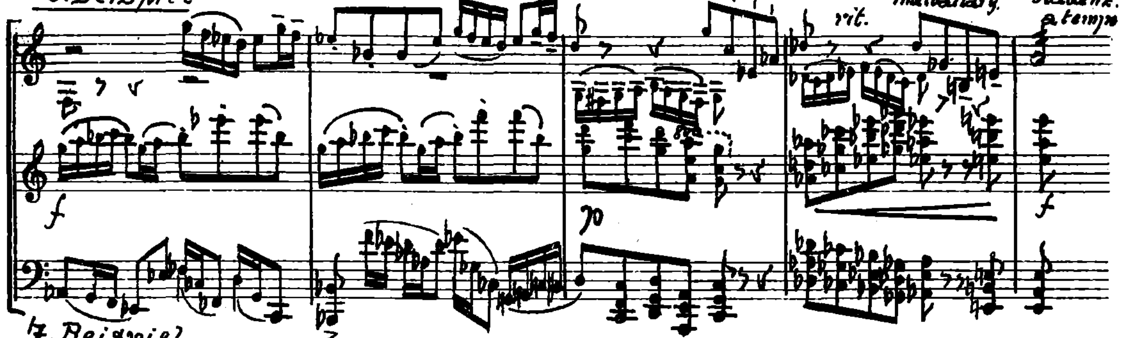
Notenbeispiele zur **Meloskritik:** GRONOSTAY
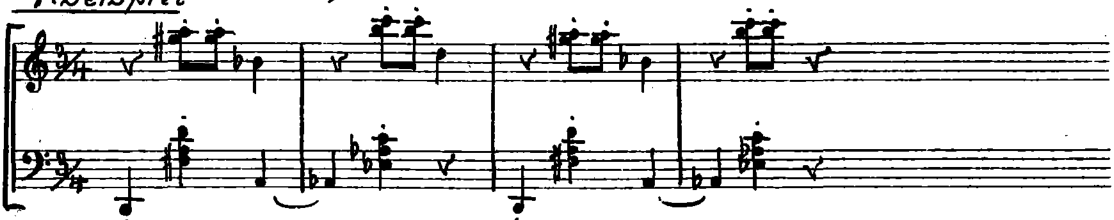


Notenbeispiele zu Gombosi: LAJTHA



6. Beispiel
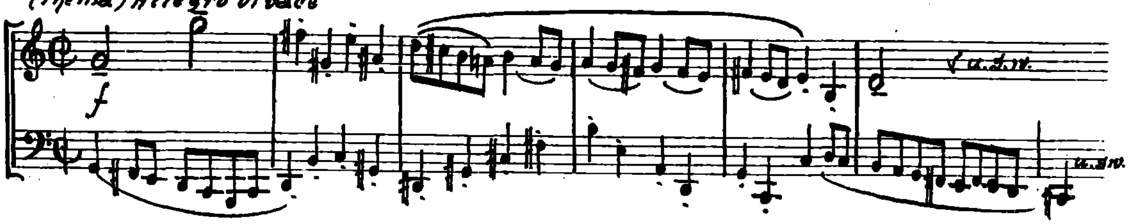


7. Beispiel
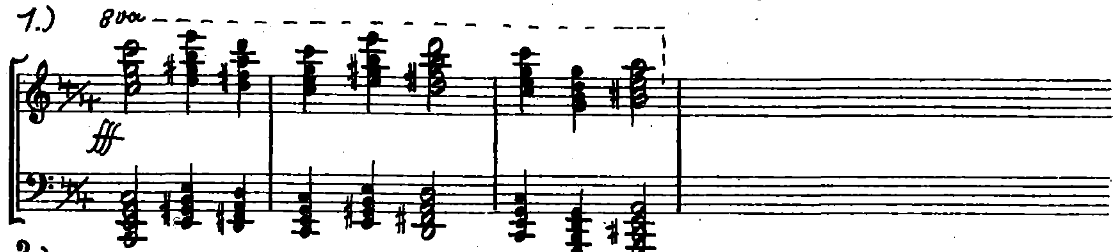


8. Beispiel

(Thema) Allegro vivace

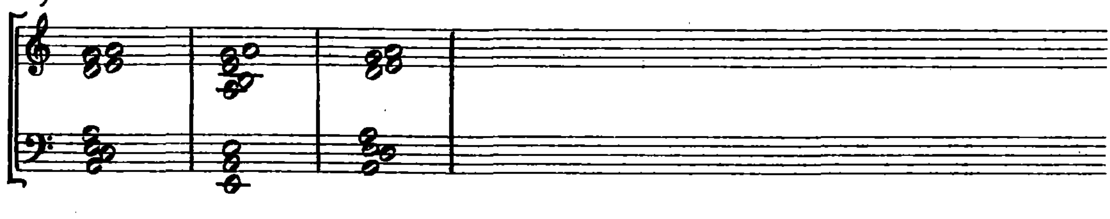


Notenbeispiele zu Edwin von der Nüll:
STILELEMENTE IN BARTOKS OPER »HERZOG BLAUBARTS BURG«
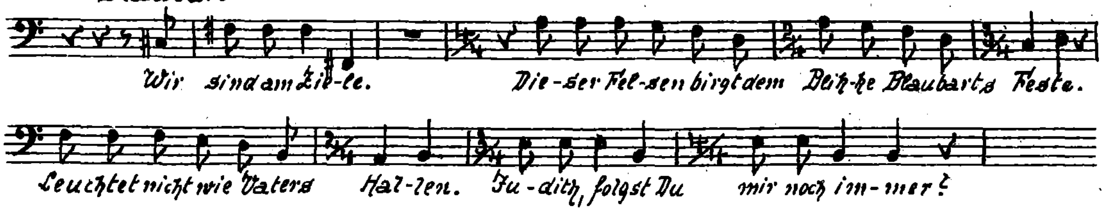
1.)
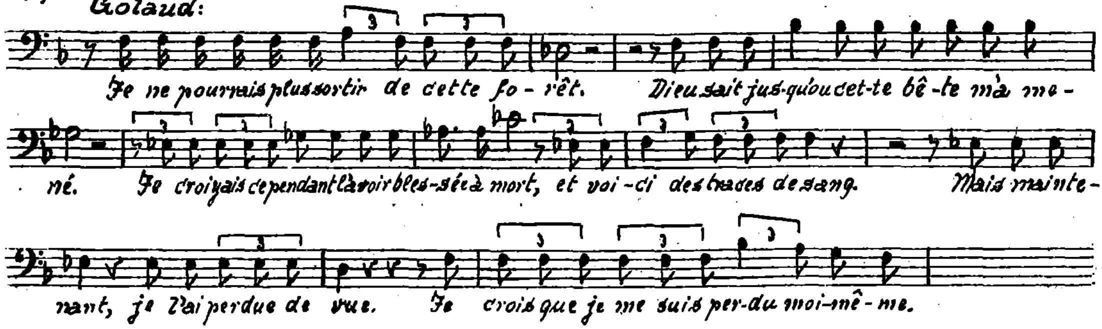


2.)



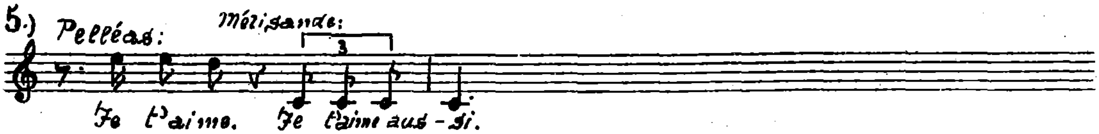
3.) Blaubart:
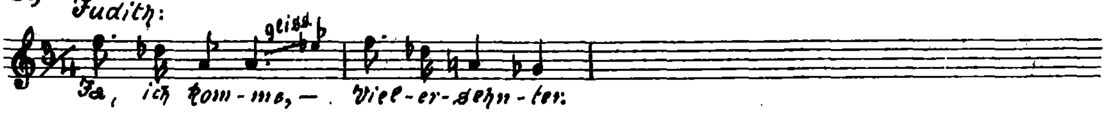


4.) Golaud:
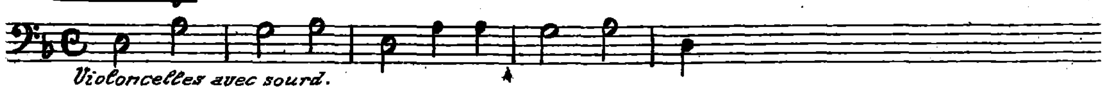


5.) Pelléas:



6.) Judith:



7.) Debussy



8.) Bartók

Judith



MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung und Besprechungsstücke nach Berlin-Grunewald, Neufertallee 5 (Fernspr. Uhland 3785) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 / Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

ZUM INHALT

Die Deutsche Kammermusik Baden-Baden, die im Mittelpunkt dieses Heftes steht, versucht, die jeweilige Situation unseres Musiklebens so scharf wie möglich zu fixieren und von ihr aus neue Wege zu zeigen. Unser Heft stellt sich auf den gleichen Standpunkt. Es will die lebendigen Eindrücke, die geleistete praktische Arbeit ergänzen. Das geschieht einmal durch unmittelbare Beziehung auf die zur Aufführung gelangenden Werke. Ohne Analysen oder biographische Notizen versucht der der Deutschen Kammermusik Baden-Baden gewidmete Sonderteil dieses Heftes, auf die Werke selbst einzugehen. Die drei Stilbezirke, um die es sich diesmal handelt: Laienmusik, Rundfunkmusik und Filmmusik werden zum Gegenstand einzelner Untersuchungen gemacht.

Verbindung von Musik und Rundfunk ist in diesem Umfang ein neuer Faktor des Musikfestes. Auf ihre Begründung mußte größter Wert gelegt werden. Auch die MELOSKRITIK beschäftigt sich mit den gleichen Problemen.

Die allgemeinen Aufsätze des ersten Teils aber ergänzen das Bild durch den Versuch einer umfassenden Zeitanalyse. In ihr spielen die Probleme des Rundfunks und, im Zusammenhang mit ihm, der Gebrauchsmusik, der Liebhabermusik eine entscheidende Rolle. Dabei handelt es sich nicht darum, Schlagworte zu wiederholen und zu befestigen, sondern vielleicht im Gegenteil: sie in Frage zu stellen, ihre Inhalte nachzuprüfen, ihre Grenzen zu erkennen. Nur so kann Zeitanalyse lebendig bleiben.

Die Schriftleitung.

MUSIK

Erich Doflein (Freiburg i. B.)

GEGENWART, GEBRAUCH, KITSCH UND STIL

1.

Es gibt heute dreierlei Gegenwart; drei Schichten, die sich schneiden, reiben und mischen. Zuerst: ein breites, großes, braves Dasein, naiv und langsam gewachsen, von Ideen zehrend, die vor Jahrzehnten einmal einen Funken hatten, warm gehalten in Verwaltung, Verein und Familie. Dann: ein lebendiges Wollen, aus Kritik geboren, voller Ansprüche an die wahrhaftige und immer neue Lebendigkeit einer Sache, nur im Funken den Wert sehend, heute, wie immer, die „Bewegung" einer Zeit. Und zuletzt eine Mischung aus diesen beiden, etwas typisch Heutiges, vielleicht Neues: naives Dasein in Aktualitätsspannung, nicht eigentlich brav, nicht eigentlich lebendig, ein bißchen wahrhaftig, aber ohne jegliche Ansprüche: Schlager in Wirtschaft, Wissenschaft, Sport und Kunst, amerikanisierte Urbanität.

Diese drei Schichten wogen ineinander, befruchten sich. Sie mißverstehen sich auch und verwechseln sich miteinander; gibt es doch wohl keine Tat, die sich nicht selbst für die „eigentliche" Gegenwart hält. In der Musik erleben wir dies, wie überall.

Sitze ich an meinem Schreibtisch, lese Melos, mache Notizen und denke über die Musik in unserer Zeit nach, so finde ich diese Bestätigungen: neue Kontakte mit dem Menschen werden gesucht. Die Musik ist bemüht, sich der prismatischen Gespaltenheit unseres sozialen und geistigen Lebens anzupassen. Die Einfügung in dieses Leben ist notwendig. Die Spaltung in Zwecke, die Einstellung auf die spezifischen Anforderungen der Zwecke und deren stilistische Ausprägung in der Musik, dies alles wird als notwendig gefordert. Musik erkennt man als die lebendigste und realste dort, wo sie sich einem Gebrauch einfügt, sei dieser geistiger oder rein unterhaltender Art. Heutige, neue Arten des Gebrauchs sind zu entdecken, zu bejahen, zu nutzen. Rundfunk, Bühne, Film, Schule, Haus, Gemeinschaft werden als Bereiche erkannt, innerhalb deren Musik in einem höheren oder einfacheren Sinne auf jeweils eigene Art zweckhaft werden kann.

Wer erkennt dies? Für wen ist die Einstellung auf diese Bereiche Ereignis, Neuerung, Tat?

Doch wohl kaum für die Gebrauchenden selbst, für das Publikum? Die Gebrauchenden scheinen fraglos und selbstverständlich zu existieren. Also für die Komponisten? Hier vollzieht sich die eigentliche Wendung. Eine gründliche Revision der Werte, Rechte und Aufgaben der künstlerischen Produktion ist notwendig geworden. Dies dürfte die „Bewegung" unserer Zeit sein. Dies ist heute aktive Gegenwart, ist fördernde Selbstkritik, produktive Besinnung, wenn auch immer nur einzelne zu einer solchen Fragestellung hingedrängt werden, nur einzelne sich über die Wendung klar werden.

Doch aber geht die Bewegung in gewisser Weise von der Masse aus. Es ist merkwürdig: die scheinbar so rückständige Masse der Verbrauchenden, Genießenden setzt plötzlich Rechte durch und veranlaßt eine Neuerung und Umstellung auf der Seite der Produktiven. Zuerst scheint dies wirklich so zu sein, die Lage jedoch ist komplizierter.

Denn der Produktive ist mit dieser Masse, ist mit dem sogenannten Verbraucher keineswegs zufrieden, er kämpft vielmehr fast gegen ihn und findet ihn unbrauchbar in seinem zähen, braven Dasein oder auch in der Eiligkeit und Flüchtigkeit seiner Aktualitätseinstellung.

Es ist sicherlich ein langer Weg, der hier begonnen wird, ein Anfang, der für einige Generationen gültig sein wird. Handelt es sich doch um eine große Versöhnung mit dem Menschen, um einen Friedensschluß mit dem Dasein, um eine Sicherung verlorener Wurzeln der Produktivität. Natürlich werden letzte geistige Vorstöße stets ins Bereich des Unversöhnlichen wachsen, aber daß jeder gute, tüchtige, geschickte Schaffende ins Unversöhnliche abgedrängt wird, ist weder notwendig, noch sinnvoll; dies war das blinde Geleis der letzten Romantik.

Das Schlagwort von der „Gebrauchsmusik" gibt dieser neuen Entwicklung einen Stempel. Es ist als Schlagwort ebenso schlecht wie gut und wird deshalb nicht verhindern, daß das, was damit gemeint ist, ganz ruhig seinen Weg geht und auch seine Wandlungen vollzieht. Der „neuen Sachlichkeit" ist es ja auch gelungen, obwohl sie zum Schlagwort wurde. Ja, die Einstellung auf den Gebrauch ist nichts anderes, als die nächstliegende Konsequenz aus einer wirklich sachlich genommenen Sachlichkeit.

Was ist also das Ziel dieser Bewegung, dieser Versöhnung mit dem vorläufig noch unbrauchbaren Verbraucher, dem neuen Publikum der versöhnten Kunst? Betrachten wir einmal diese Unbrauchbarkeit näher.

2.

Betrachten wir also das „brave Dasein". Verlasse ich meinen Schreibtisch, sehe ich auch von den Menschen und den Musikdingen ab, die mich sonst interessieren, so entdecke ich eine Unmenge Musik, an der ich sonst vorübergehe. Was gibt es nicht alles, selbst in einer kleineren Stadt! Jeder Stadtteil hat seine Blasmusik; Postbeamten, Feuerwehr und andere Berufe ihre eigene dazu. Es gibt viele Mandolinenvereine, Zitherorchester, es gibt bei uns auf viertausend Einwohner einen Männergesangverein. Es gibt gemischte Chöre, Schulorchester, Liebhaberorchester, Kammermusikkreise; es gibt die regelmäßigen Abonnementsvorstellungen in der Oper (auch ein braves Dasein!) es gibt in Kinos und Cafés jeden Abend eine Unmenge von Musik .... Und dazu Radio bis in alle Räumlichkeiten einer Wohnung!

Ist da nicht also alles da, was wir wünschen und suchen: Gebrauchsmusik, Zweckmusik, „Musik im Leben", Ablösung vom Pathos des Kunstwerks und Ewigkeitswerts? Spaltung in Zwecke und Stile? Haben diese rührenden Blasmusikanten nicht einen recht guten „Zugang" zur Musik? Sind diese Menschen, diese vielen Sänger nicht fast bewunderungswürdig in ihrer Begeisterung und überpersönlichen Freude an einer Sache? Ist das nicht „Musik im Leben" und Musik als lebendige Angelegenheit des Volkes, wenn wir in unserer Stadt bei einem Bundessängerfest den Zustrom von dreißigtausend Menschen erleben, wenn 110 Chöre um die Wette singen (und alle einen Preis erhalten)? Es scheint wirklich alles da zu sein, was heute die Thesen der Gebrauchsmusik fordern. Zitierte der Kritiker einer Rechtszeitung doch sogar (ausgerechnet) Worte Schünemanns über die gemeinschaftbildende Kraft geistlicher und weltlicher Chormusik, als er die Massenchöre des Bundessängerfestes besprach. 9000 Sänger haben an einem Lied

gesungen. Muß das eine Gemeinschaft sein! Und es gab unter den zwanzigtausend Zuhörern niemand, der sich dem Eindruck der Pianos hätte entziehen können!

Doch ist aber alles in diesen Bereichen der Kunst irrsinnig verfahren. Eine zähe, gewaltige Kitschtradition hat sich aufgebaut, die die Musik des kleinen Bürgers bestimmt. Hier wird immer in gleicher Form Wirkung mit Kunst verwechselt. Eine Welt für sich, von der wir fast nie etwas erfahren, die aber mit eiserner Sicherheit weiterbesteht. Die Gegenwart der Hunderttausend. Und es ist überall dasselbe: Kitsch von elementarer Eindeutigkeit.

Bei der Kinomusik liegt alles am offensten. Sie ist in den meisten Fällen noch – Surrogat; hier ist das Prinzip zu fassen, an das wir kritisch anknüpfen können. Musikstücke, die an ihrer ursprünglichen Stelle aus der Einheit von formaler und ausdrucksmäßiger Eindeutigkeit herausgewachsen waren, werden benutzt, um als vieldeutige, impressionistische Fetzen irgend einer Stimmung zu dienen. Kitsch ist nach der Definition eines „Fachmannes", des Stuttgarter Kitschmuseumsdirektors: Sünde gegen das Material und dessen Technik, sowie Sünde gegen die Zweckform und deren Technik. Und so ist für uns etwa auch das Männerchorwesen ein schöner, rosafarbiger Schubert aus Seife (ein Glanzstück des Stuttgarter Museums). Denn es gibt zwei Zweckformen des nichtkirchlichen Chormusizierens: die Wirkung durch den Ausdruck auf Zuhörer, konzertmäßige Einstellung, oder die tiefere musizierfreudige Übungseinstellung im Dienst an der Gestalt, die eigentliche Gemeinschaftsmusik, Die Vermischung beider im Männerchorstil ist Sünde gegen das Material und dessen Technik wie auch gegen die Zweckform: die sentimentale oder heroische Selbstergriffenheit der Singenden, deren nach außen strömender konzertmäßiger Ausdruckswille sich wieder in dieser Selbstergreifung zurück in den Chor wendet und doch auch zugleich wieder dem Zuhörer gilt, der ergriffen lauscht. Und die Zeitungen tönen am nächsten Tage mit denselben Worten, die auch bei Beethovens Neunter Symphonie oder der Matthäuspassion angewendet werden.

Die Verkennung von Material, Zweck und Technik ist grundlegend für den ganzen Musikbetrieb des Kleinbürgers in allen Schichten. Die Blasmusik etwa bedient sich der schlimmsten Entleihungen und vergewaltigt mit der Technik ihres Materials das Entliehene. Zitherspieler und Ziehharmonikaspieler vereinigen sich zu Orchestern. Schlager mischt sich mit Volkslied. Von Caféhauskapellen gespielt, erklingen die schlimmsten „Sünden", die mit dem Volkslied gemischten Kleinbürgerschlager von dem in Heidelberg verlorenen Herz oder dem trinkenden Brüderlein (wie schön kann ein guter Schlager sein, wie einstmals „Tea for two"). Man kann annehmen, daß sich die Volkstümlichkeit der frühen Romantik hier in unseren Tagen nun unglücklich auswirkt, denn das Volk hat sich geändert und ist zum Mißbraucher jener feineren Volkstümlichkeit geworden. So erklärt sich auch der so gänzlich fehlende Sinn für Wertstufen in der Kunst, den wir immer wieder in der besonderen Art des Konzertstolzes und Konzertehrgeizes und des für unsere Begriffe mißglückten heiligen Eifers in allen Vereinsmusikbetrieben erleben. An welchem Zeitpunkt diese Verbiegungen einer einmal gerade aus dem Boden gewachsenen Kunstpflege begonnen haben, ist schwer zu sagen.

Auch in anderen Bezirken findet man diese Verschiebungen und Verbiegungen von Zweck, Material und Technik. Auch hier läßt sich, was wir als Mißstand empfinden, auf diese Grundsünden zurückführen. Nicht zufällig erlebt unser Opernbetrieb eine

Krisis; denn „Material“ und „Zweck“ stimmen auch hier nicht überein. Nehmen wir Material in diesem Falle als einen Querschnitt durch den Stil der üblichen Repertoirewerke, so verträgt dieses Material sich nicht recht mit dem „Zweck“, der Gebrauchseinstellung des bekenntnislosen Abonnenten. Das Material des recht lebendigen Ideentheaters der Romantik wird zu einem Gebrauchszweck, der sich heute immer eindeutiger ergibt, benutzt. Der Begriff des Bildungsgutes wird dann zuletzt als verbindendes Zwischenglied zu Hilfe geholt.

Von den Surrogaten des mit seinen künstlerischen Eigengesetzen noch in den Anfängen stehenden Rundfunk wollen wir hier nicht sprechen, da die ganze Problematik nicht mit ein paar Worten zu fassen ist. Die Fragen des „mechanischen“ Ersatzes und der Möglichkeiten einer originalen Musik für mechanische Wiedergabe (Radio, Schallplatte, mechanisches Klavier etc.) gehören eng zu diesen ganzen Problemen, erfordern aber doch eine andere Fragestellung.

Auffallend ist ferner, wie wenig sich auch in einem anderen Gebiete, in der Hausmusik, die Zweckbestimmtheit in der Wahl des Materials durchzusetzen vermag. (Es ist hier stets die Rede von der breiten Schicht der Gegenwart!) Man verwechselt Hausmusik mit Kammermusik, deren Konzertbestimmtheit, ins häusliche Musizieren übertragen, zum Surrogat wird. Es gibt in der Linie des 19. Jahrhunderts keine Hausmusik; es gibt neben der eigentlichen Kammermusik nur Salonmusik und Musik der guten Stube, wobei das Klavier als individualistisches Instrument die entscheidende Rolle spielt, aber auch, etwa in seiner Bedeutung als Ensembleinstrument, verkannt wird. Die Verkrüppelung des Laien entspricht dieser Entwicklung. Und heute noch gibt es jene „echte“ Hausmusik, die glaubt, der Laie brauche läppische Simplizität, gibt es noch Jugendmusik, die glaubt, das Kind sei kindisch. Hier blüht der Kitsch im „strengen Sinn des Wortes“. Zweck und Material werden aus der wurzellosen Isolierung der Schaffenden heraus überhaupt nicht gesehen.

Vermischung der Zweckbereiche, Verkennung der Werte und ihrer Eingliederung in das Leben, Surrogierung des Materials – es ist auf der breiten Ebene unseres Musiklebens überall dasselbe. Der Kitschbegriff erweitert sich also eigentlich zum Grundübel unseres abgestandenen Kunstlebens. Dieselben Bestimmungen, die den Begriff des Kitsches definierten, können mit geringer Erweiterung zur Definition unserer elementaren Stillosigkeit dienen. Kitsch bis zum Soziologischen erweitert, dies ist die Grundlage unseres Musikbetriebs. Es fehlt uns Stil in einem tieferen Sinn.

Stil in tieferem Sinn ist die Gewißheit, ist die sichere Hand für die Zweckform, ist der sichere Wille, der die Materialgesetzlichkeiten in Zweckgesetzlichkeiten auflöst.

Aus Zinn und Ton wurden Krüge; beider Material verband sich auf eine jeweils verschiedene Weise mit der Zweckform; dazu trat noch ein sicherer Formwille, der höheren Ursprungs war, der aus der relativen Einheit der Zeit kam, ein allgemeinerer Formwille. So entstanden vollendete Grbrauchsgefäße; Kunst des „Umgangs“. So entstanden Bläsersuiten, Chorlieder, Virginalmusik, Streichersonaten. Mit welcher Freude erkennt man die Dreieinigkeit von Material, Zweck und allgemeinem Formwillen, etwa in der Entwicklung des 17. Jahrhunderts.

Was ist davon geblieben? Nichts „Großes“; keine Klassik; auch nicht die einzigartige Durchdringung alles Materiellen und Zweckhaften mit der strömenden Sicherheit

eines einheitlichen Formwillens, wie in der Kunst Bachs. Aber etwas anderes spricht aus jener Zeit zu uns: große Lebensverbundenheit der Kunst, ein Wert, der für uns wieder besonders wichtig wird, sofern wir nur die Lebensverbundenheit im Stil auch richtig zu erkennen vermögen. Da uns heute jeglicher Boden für Größe fehlt, müssen wir zunächst wieder diesen Lebensbezug suchen, die sichere Hand finden und den einheitlichen Willen beleben, dessen schöpferische Kraft erst die organische Verbindung von Material und Zweck ermöglicht. Denn wir müssen klar sehen: diese Verbindung wird immer wieder neu geprägt werden, wie auch Zweck und Material immer wieder, und besonders heute, durchaus neu sind. Vielleicht gehört es zum Sinn aller Stilwandlungen, daß von deren neuen Standpunkten aus sich geläufige Verbindungen von Material und Zweck erst als Surrogate erweisen, da dem Zweck wie dem Material neue Gesetzlichkeiten abgewonnen werden. Doch dies darf uns in der Bemühung um neue Kunst unbarmherzig gleichgültig sein.

Wohl gibt es überall in den genannten Bezirken des breiten Musiklebens sebst Ansätze zur Selbstkritik, zur Erneuerung, etwa besonders bei der Filmmusik und im Rundfunk, in gewisser Weise auch in der Männerchorliteratur, dann und wann auch am Theater, in weitestem Ausmaße jedoch im Rahmen der Haus- und Gemeinschaftsmusik, die sich ganz neu aus den neuen Lebenskreisen der Jugendmusikbewegung aufbaut.

Aber immer wieder fehlt solchen Ansätzen, die aus fruchtbarem Boden herauswachsen, die andere Seite, jenes Moment, was wir hier „Einheit der Zeit" nannten, die Auseinandersetzung mit einem allgemeinen Gegenwartsstil, die Auseinandersetzung mit den Krisen der Klanglichkeit etwa, die zu neuen Formen drängten, die Auseinandersetzung mit Werten, die auf sinnvollem Wege schon erreicht worden sind und eine gewisse Anerkennung gefunden haben. Dies ist auch immer wieder der entscheidende Punkt, an dem aus den Kreisen der Fachlichkeit heraus die Kritik an der Jugendmusikbewegung einsetzen kann.

Diese Einheit eines verbindlichen Zeitstiles, der sich in alle Gebrauchszweige auf die mannigfaltigste Weise ausstrahlt, zu suchen, ist das Ziel der Bewegung, die sich um das Schlagwort von der Gebrauchsmusik bildet. Es ist eine Bewegung der Schaffenden, die als Schaffende zu einer gewissen Gemeinschaft des Schaffens gelangen und vielleicht in der Lage sein werden, einen gemeinsamen Ursprung für die mannigfachen Zweckstilisierungen der Gebrauchsmusik zu finden. Diese Bewegung zu einer Einheit im weitesten Sinne ist zugleich eine tiefgreifende Bewegung zur Aufbesserung des Geschmacks in weitesten Schichten, ist also das ideelle Ziel jener kämpfenden „Versöhnung" mit dem vorläufig noch unbrauchbaren Verbraucher. Daß es sich hierbei zugleich um einen Rückweg, ein produktives Rückbauen, zurück hinter die teilweise überkühnen Konsequenzen neuer Musik handelt, ist klar. Doch ist es sehr gefährlich, eine solche Formulierung auf die Mühle der Zurückgebliebenen zu liefern, die ja doch nur versichern werden, daß sie „es ja schon immer gesagt haben". Denn eben all diese Vorstöße sind von lebendigstem Wert, nicht nur für die Fachlichkeit. Ohne sie wären die Formen, wäre eine gewisse Einheitstendenz neuer Musik gar nicht möglich.

3.

Hiermit kehren wir zur Gegenwart der Wenigen zurück, zur Gegenbewegung, die gerichtet ist auf eine kritische Durchsetzung und geschmackliche Auflockerung unseres

abgestandenen, scheinlebendigen Kunstlebens. Die ganze Spaltung des Lebens, die Auflösung einer einheitlichen Ideologie der Kunst ist gegeben und ist erkannt. Die Durchsetzung mit schöpferischem Willen, die Stilisierung in einheitlichem Sinn ist nun notwendig. Die Gewinnung der Zweckrichtung und Gebrauchseinstellung ist zunächst schon eine Tat. Daß diese ganz organisch gewachsen ist, ist für denjenigen durchaus klar, der die Bewegungen der letzten Jahre verfolgt hat. Die sogenannte neue Sachlichkeit zwang zum Übergang auf die Gebrauchseinstellung. Strenge, polyphone Form etwa, fordert den „Vollzug"; sie kann nicht „genossen werden"; man muß in ihr darin stehen; sie fordert den musizierenden Gebrauch. Eine strenge Fuge, eine Invention, ein durchimitierter Chor etwa, sind keine Konzertmusik, sondern eigentlichste Liebhaberkunst, Beschäftigungsmusik.

Es ist hier nicht möglich, auch in diesen Fragenkreis tief einzudringen; ein paar Worte nur zur Erklärung: die Ausschaltung des Geistes der sonatischen Durchführung, des Dialektischen in der Musik, des Sinfonischen schlechthin, des Epischen und Psychologischen zugunsten eines unmittelbaren, schlichten Darstehens, des Konzertanten, des Gereihten, der strophischen Folge, des Tänzerischen besonders, dies zwingt alle Gewichte des Musikalischen engstens in das Werk als solches, in die „Sprache", den Stil, das Individuelle. Persönliches, Nachgiebiges, Erwägendes tritt zurück. Ein solches Werk aber, das nicht wegen seiner persönlichen einmaligen Bedeutung, sondern seines vollendeten Sinnes wegen gewertet werden soll, fordert eine Stelle, an die es hingehört, fordert einen Boden für seinen Sinn, einen Platz, an dem sein Wert ein Wert ist; es fordert einen Zweck. So zwang der Weg über die Sachlichkeit zur Suche nach dem Zweck und zur Bejahung des Gebrauchsmäßigen. Die Ausschließlichkeit von Konzertsaal und Oper hebt sich auf. Eine neue Mannigfaltigkeit von Werten ergibt sich. Der eine Sinn der Musik hat sich vielfach gespalten, vom ernstesten bis zum leichtesten: eine Skala etwa vom tiefen „Sinn" in der pädagogischen Musik bis zum unverbindlichsten „Zweck" in der Unterhaltungsmusik. Man kann nun fragen, ob wir denn wirklich so bescheiden werden sollen, daß wir uns nur mit einer Kunst der Zwecke begnügen wollen. Darauf ist nur zu antworten, daß man eben ein Gefühl dafür haben muß, daß es eine ganz bestimmte maßlose Unbescheidenheit in der ganzen Stimmung um die Kunst war, die die letzten Generationen auf die Wege drängte, von denen wir nun wieder loskommen wollen. Und dann: was ist nicht alles in dieser Skala der Zwecke mit eingeschlossen, was durch die Gebrauchseinstellung lediglich eine gewisse Straffung der Haltung erfahren soll. Zuletzt mag denjenigen, den die Erkenntnis des notwendigen Opfers an romantischen Werten allzu sehr bedrückt, die Aussicht trösten, daß sich vielleicht auf das „Kunstgewerbe" dieser Jahrzehnte einmal wieder eine „Kunst" aufbauen wird.

Auch andere Zweifel sind möglich, besonders etwa die Frage, ob es möglich sei, aus der fachlichen Isoliertheit heraus so direkt zum Zweck, seinen Gesetzlichkeiten und Materialbedingungen hinzufinden. Dies ist der Vorwurf, den die Jugendmusikbewegung dem Baden-Badener Arbeitskreis macht und der die Zurückhaltung vom Fest in diesem Jahre veranlaßt.

Hier repräsentiert die Jugendmusikbewegung jene andere Richtung, jene Bewegung, die aus einem der Sinn- und Zweckkreise heraus langsam zur Erneuerung des Materials vorstößt. Wir stehen jedoch auch hier noch am Punkte erster Begegnungen. Die Klärung wird und darf noch manches Jahr dauern, gilt die Idee doch für Generationen.

Obwohl einer der erstrebten neu und wieder zu erkennenden Werte der „Aktualitätswert“ ist, darf die ganze Bewegung nicht zu einer Aktualität im flüchtigen unverbindlichen Sinn werden. Deshalb sind auch Warnungen, die von einer verantwortungsbewußten Seite kommen, ernst zu nehmen. Denn, wenn auch die verschiedensten Zweige der Musik unter dem Nenner des „Gebrauchs“ zusammengefaßt werden können, so ist doch dadurch eine genaue Rangordnung der Werte und Gewichte nicht aufgehoben. Man denke noch einmal zurück an das „brave Dasein“. Dieser Gegenpol steht erschütternd breit und sicher da. Man sollte deshalb nicht vergessen, daß notwendig in jedem gebrauchten und zweckhaften Werke neuerer Einstellung ein gewisser Bildungswert enthalten sein sollte, nicht philiströs, bewußt, sondern nur als selbstverständliche Komponente der „sicheren Hand“, sozusagen als gutes Gewissen. Erhofft man doch Generationen, die in breitestem Maße kritischen Sinn für das Surrogat haben sollen, erhofft man doch ein gebrauchendes Musikpublikum, das Sinn für das Material hat, Sinn für das Wesen der Melodie, Sinn für die Vokalität, das Instrumentale, Sinn für ein lebendiges Theater und dessen ureigenste Werte, Sinn für Wesensgesetze des Rundfunks, des Films.

Frank Warschauer (Berlin)

RUNDFUNK ALS GEISTIGE AUFGABE

1.

Die Technisierung ist im Rundfunk so weit gediehen, daß sie bald aufhört, Gegenstand einer notwendigen Betrachtung zu sein. Die Arbeit der Ingenieure geht mit einer selbstverständlichen Folgerichtigkeit vor sich; soweit hierbei die Verbindung mit dem Musiker sinngemäß ist, wird sie durch Institute, wie die Rundfunkversuchsstelle an der Berliner Hochschule für Musik, ermöglicht. Die Konstatierung der einzelnen Phasen mehr oder minder großer Vollkommenheit hat nur einen zeitbedingten Wert; denn es handelt sich dabei nur um Feststellungen, die bereits am nächsten Tag unrichtig sein können. Die Folgerichtigkeit dieser Arbeit geschieht auf einer eigenen Ebene, und ihre Bestimmung erfolgt durch besondere Gesetzmäßigkeiten. Überlegungen, Diskussionen über ein Für und Wider können daran nichts ändern. Die Entwicklung geht mit einfacher und geradliniger Konsequenz vor sich. Solange innerhalb des bestehenden Gesellschaftssystems in der bisherigen Form weiter gearbeitet wird, ist die erreichbare Vollkommenheit direkt proportional dem Fortschreiten der Jahreszahl; woraus man ohne Mühe den technischen Stand dieses Gebietes für das Jahr 1950 oder 2000 ableiten kann. Sicher ist, daß jede Feststellung von Unmöglichkeiten sich eines Tages selbst desavouiert. Die Grenze des Erreichbaren ist so weit gerückt, daß sie praktisch vollständig belanglos wird. Für diesen speziellen Fall formuliert: eine Wiedergabe von Musik in einer Qualität, die dem Original bis auf unwesentliche Nuancen gleicht, ist zu einer Angelegenheit des Zeitpunktes geworden.

Rundfunk als geistige Tatsache aber ist in dieser Epoche entscheidend nicht gegeben, sondern aufgegeben. Daß zum ersten Mal ein deutsches Musikfest fast vollständig im Zeichen des Rundfunks steht, ist hierfür nur ein erstes Symptom.

2.

Die geistige Aufgabe beginnt beim Allernächsten: bei Lautsprecher, Kopfhörern und dem Programm auf dem Tisch der mehr oder minder bürgerlichen Wohnung. Es wäre Angelegenheit einer kulturkritischen Betrachtung, aufzuzeigen und zu erklären, welch' merkwürdige psychologische Schwierigkeiten damit verbunden sind. Innere und äußere Aufmachung musikalischer Darbietungen sind nachgerade in so merkwürdiger Weise miteinander verschränkt, daß ihre Trennung erst einer Feststellung neuer psychologischer Tatbestände voraussetzt. Unbefangenheit, Möglichkeit, neue Tatbestände mit Entschiedenheit zu erfassen und zu werten, Klarheit in der Erkenntnis des Entwicklungsgegebenen ist im höchsten Grade abhanden gekommen. Man könnte denken, daß nichts einfacher ist. als die Erleichterung technisierter Wiedergabe dankbar zu erkennen und das damit Gebotene in dem Sinne zu akzeptieren, wie es naturgemäß gegeben ist. Aber eine große Anzahl von Menschen hat geheimnisvolle Widerstände dagegen, Musik irgendwelcher Art oder Stilepoche unter anderen Bedingungen zu hören, als den bisher gewohnten. Man klammert sich noch immer an die Erscheinungsform des Konzertes, als sei mit ihm ein unverrückbares Endziel erreicht. Nur zu oft wird noch in Betrachtungen oder Diskussionen über technisierte Musikwiedergabe der Abwehrgedanke des Ersatzes ins Feld geführt. Und dies, obwohl doch eine steigende Zahl von Menschen deshalb aus dem Konzertsaal wegbleibt, weil sie zum mindesten im Unterbewußtsein von der aesthetischen Dürftigkeit dieser Institution betroffen sind.

Das Ersatzhafte des Rundfunks ist ausschließlich eine Qualitätsfrage, somit eine Funktion der technischen Entwicklung, deren Gradlinigkeit eben angedeutet wurde. Es gibt keine Argumentation, die Gültigkeit und definitive Bedeutung einer technisierten Musikwiedergabe anzuzweifeln, die in ihren wesentlichen Bestimmungen das Original erreicht.

Damit ist gesagt, daß nach der geringen Frist der hundert Jahre, in denen das Konzert als Institution die Blüte seiner Notwendigkeit erlebte, eine neue Epoche begonnen hat, die sich mit steigender Entschiedenheit vom Konzert als Form des Musikerlebens abwendet. Was hier durch Volksmusikschulen und andere Bewegungen dieser Art vorbereitet wurde, erfüllt sich auf der anderen Seite mit noch größerer Deutlichkeit.

Was aber im Konzert an Lebensfähigem und Gefühlsnotwendigem steckt, wird erhalten bleiben. Um so mehr, da Konzert, Oper und Rundfunk gar nicht im Gegensatz stehen, sondern einer Vereinigung zustreben. Es ist sogar akustisch, sicher aber soziologisch und auch ökonomisch notwendig, daß die musikalischen Veranstaltungen des Rundfunks mindestens zu einem beträchtlichen Teile öffentlich stattfinden. Damit erledigen sich die Einwände, die gegen Uraufführungen des Rundfunks, ja gegen die Wiedergabe neuer Musik und anderen Gegebenheiten gemacht werden, bei denen das Moment der unmittelbaren Wirkungskontrolle, des Kontaktes zwischen Publikum und Musiker eine selbstverständliche, unabänderliche Voraussetzung ist. Die natürliche Form der Rundfunkdarbietung wird künftig die der direkten Mitteilung an eine kleine Gruppe Anwesender und die große Zahl der fernempfangenden Zuhörer sein.

Rundfunk darf und braucht nicht zu heißen: geistige Äußerung ins Leere zu schicken; aber die Art des Eindrucks kann und muß in neuer Weise festgestellt werden.

In diesem Sinne genügt es allerdings auch bestimmt nicht, Diktaturen irgendwelcher Art aufzurichten, zum Beispiel die der neuen Musik, ermutigt durch die absolute Wehrlosigkeit der Zuhörenden. Man braucht nur einen Saal zu mieten, dort einige Lautsprecher aufzustellen und die Rundfunkhörer zu direkter Anwesenheit einzuladen – um bei aller Zufälligkeit der Publikumszusammensetzung, die aber doch typisch für den Rundfunk ist, dort jenen Querschnitt der Empfangenden vor sich zu haben, mit dem gerechnet werden muß.

So sind die geistigen Aufgaben, die sich in dieser Kategorie ergeben, zu benennen als: Loslösung vom Konzert, geistige Schulung neuer Hörvoraussetzungen, allmähliche Bildung der Verantwortung des Einzelnen in der von ihm getroffenen Wahl des zu Hörenden, Verantwortung gegen das Werk statt gegen den Nachbar und gegen den Saaldiener.

Dies alles muß eines Tages den Abbau einer Musikempfindung mit sich bringen, die nicht zum wenigsten durch die solchen Unterscheidungen verhaftete Musikkritik in einer fast lächerlichen Weise auf die Feststellung der Nuancen dressiert worden ist. Das Werk tritt hervor, die Ausführenden verschwinden, soweit sie sich nicht im Klangmaterial mit dem geistig-wirksamen Teile ihres Wesens geltend machen. Vor dem Rundfunk kann keiner davon schwärmen, wie der oder jener Dirigent die Eroika dirigiert – das verschafft der Funkwiedergabe einen großen Teil ihrer Unbeliebtheit bei dem Modepublikum. Geistige Fortsetzung des Rundfunks wäre nicht die Nachahmung der Staraufmachung mit den verfügbaren Mitteln, sondern eine tatkräftige Anonymität, jenes dienende Zurücktreten hinter dem Werk, nach dem man sonst innerhalb unseres Musikbetriebes mit weit geringerer Hoffnung rufen kann, weil alle wirtschaftlichen Voraussetzungen und Zielstrebungen den geistigen Notwendigkeiten widerstreben.

3.

Dies aber ist eine typische Situation. Die Wollungen, welche die neue Musik dieser Zeit nach allen Richtungen hin durchzittern, finden hier die Ebene ihrer Realisierung. Denn jener Kampf gegen das Artistische, jene große Wendung zum allgemein Verbindlichen, die wir erleben, findet den hartnäckigsten Gegner an der Organisation des sonstigen Musikwesens. Dort ist es wahrhaft Organisation, auf die man stößt, ein Apparat, und zwar ein höchst klappriger, und eine Technik des Alltagslebens, die im Gegensatz zu ihrer großen Schwester in der Naturwissenschaft, Mißachtung verdient. Dort sind feste Cliquen und Gruppen geschaffen, deren Geschmackskonvention das gefährlichste Moment der Hemmung ist. Es ist von traurigem Interesse, zu sehen, wie geniale Musiker dieser Zeit durch diese Tatsache geschädigt werden. Und es liegt andererseits naturgemäß in der Richtung der gleichen Erkenntnis, wenn eine musikalische Entwicklung an anderer Stelle angebaut wird, nämlich von Seiten der Jugendbewegung her. Auch dabei handelt es sich um den großen Bogen, der um das Konzert geschlagen wird.

Es ist eine Banalität, zu sagen, daß neue Musik ein neues Publikum brauche. Aber diese Banalität enthält, wie viele ihresgleichen, den Kern des Sachverhaltes. Umgekehrt: neue Musik kann nur dann gedeihen, wenn ein neues Publikum geschaffen ist; das jetzige ist dazu unbrauchbar. Jene verhältnismäßig sehr dünne Schicht, welche die Konzertsäle besucht, hat schon heute fast den Charakter einer Clique, die von allen übrigen

Gruppen abgetrennt ist. Dies ist einer der Gründe der sonst kaum verständlichen Tatsache, daß zum Beispiel in der Oper vom Publikum ein unleugbarer Widerstand gegen neue Formungen ausgeht; es sind nicht die gleichen Leute, welche die Revuetheater, Kinos und Operetten einerseits, die Stätten der musikalischen Bildung andererseits füllen.

Die Wendung über dieses Publikum hinaus ist eine Schicksalsfrage der neuen Musik. Sie ist nirgends in so umfassender Weise möglich, wie im Rundfunk. Damit ist nun noch lange nicht gesagt, daß die Hörer des Rundfunks in ihrer bis zur Absurdität inhomogenen Masse schon ein Publikum sind; sicherlich aber dessen Splitter und Atome. Die bildungtragenden Kreise dieser Zeit sind nicht die Kulturschaffenden; nur ein Hinausstreuen auf die weiteste Ebene kann die Geister zusammensuchen, die sich eines Tages zu überschaubaren Kreisen einer neu beginnenden Produktivität zusammenballen müssen.

Diese Wendung an alle ist das eigentliche Problem der Rundfunkmusik; denn auch hier sind die technischen Gegebenheiten verhältnismäßig belanglos. Sie sind nicht viel mehr als ein Wegweiser zu geistigen Gegebenheiten. Denn, wenn heute zum Beispiel in der Instrumentation noch eine gewisse Rücksicht auf die Mängel des Mikrophons wenn nicht notwendig, doch wünschenswert ist, so wird doch morgen die Technik derartige Vorsichtsmaßregeln – denn um viel mehr handelt es sich dabei nicht – überflüssig machen. Ein Komponist, der vor drei Jahren den Klang des Klaviers für den Lautsprecher mit Cembaloähnlichkeit in Rechnung gestellt hätte, sähe sich heute schon widerlegt. In der Rundfunkversuchsstelle der Berliner Musikhochschule wurde kürzlich ein Mikrophon vorgeführt, das ermöglicht, selbst die bisher funkschwierigsten Instrumente, wie Pauken, Tuben, sowie den Klavierklang verhältnismäßig naturgetreu wiederzugeben. Die instrumentale Rücksichtnahme ist vielleicht fachmännisch interessant, aber für die Rundfunkmusik keineswegs entscheidend.

Aber jenes neuartige Weithinausdrängen über einen bestimmten Bezirk, jene Konfrontierung mit dem musikalischen Bewußtsein der Zeit als solchem in allen seinen Widersprüchen und Zerrissenheiten, jene Notwendigkeit, alle jetzt unsäglich auseinanderstrebenden Elemente musikalischen Erlebens der Masse in einer Richtung zu ordnen – darin ist die geistige Aufgabe des Rundfunkkomponisten beschlossen, diese Aufgabe von faszinierender Gewalt und der Schwere umgestaltender Taten.

Freilich ist zu bedenken, daß die technisierte Verstreuung in die Runde noch nicht die Rücksicht auf jeden Empfangenden mit sich zu bringen braucht. Denn gerade dies muß ja einer der entscheidendsten Gesichtspunkte der Programmbildung sein, daß jede Sendung sich die Schicht der zu ihr Gehörigen suchen muß. Erst diese Haltung ermöglicht ja die Einfügung all des musikalischen Werkes, das mit Bestimmtheit nur einem verhältnismäßig kleinen Ausschnitt des Rundfunkpublikums zugänglich ist, so zum Beispiel alter und neuester Musik. Und dennoch ist dieser technischen Gegebenheit eine moralisch-kulturelle Forderung immanent: die der grenzenlosen Demokratisierung. Es ist hier ähnlich wie beim Film, der nicht auf Erlesenheit zielt, sondern auf jene Kategorie von Wirkungen, die an das Einfachste und Unmittelbarste im Wesen des Menschen appellieren. Warum kann man nicht Filme machen, die für tausend Menschen bestimmt sind, ist gefragt worden. Das ist logisch nicht zu beweisen. Man kann es – aber sie gedeihen nicht. Die avant-garde wird zertrümmert, wenn hinter ihr kein Heer folgt.

4

Nun kann kein Zweifel daran sein, daß der Gegensatz zwischen dem einzelnen und den vielen, der verwischt werden soll, vor dem Rundfunk zunächst stärker in Erscheinung tritt als an irgendeiner anderen Stelle. Von hier aus gesehen kann die Situation der neuen Musik noch nicht so optimistisch beurteilt werden, wie es zuweilen geschieht. Während die Schichten, die bisher abseits standen, erst einmal zur Aufmerksamkeit herbeigerufen werden, bereitet sich die nächste große Aufgabe vor, sie zur Produktivität zu erwecken. Noch ist die Spannung zwischen Schaffenden und Empfangenden so groß, daß jede Rundfunkmusik ein notwendiges Experiment darstellt. Am Endpunkt aber dieser Entwicklung müssen wir die Zeit sehen, in der wieder der Einzelne den relativ kleinen Schritt tut, das musikalische Material, ja selbst die Formen zu gestalten, die ihm die schöpferische Gesamtheit reicht.

Dies aber führt in den Kern des heutigen Kulturproblems. Jedermann wird als Partner aufgerufen; aber mißhandelte Arbeitssklaven sind dazu unbrauchbar; solange bis ihre Lage sich ändert. Der Rundfunk ist ein Vorläufer zukünftiger Gesellschaftsbildung: er antizipiert die wahrhafte Gleichheit der Menschen, denn diese ist die Voraussetzung, daß sie in den unendlich gespannten Kreis des Austausches schöpferischer Kräfte eintreten können.

Hanns Gutman (Berlin)

GRENZEN DER SIMPLIZITÄT

So einfach, wie wir sie bisweilen ansehen, liegen die Dinge denn doch nicht. Und gerade wer eine Annäherung der Musik an die Gegebenheiten unserer Existenz gewünscht hat, wer die Verwendbarkeit einer Kunst unter den heutigen Voraussetzungen sehr wohl als Faktor in ihre Beurteilung einstellen wollte, muß sich schärfstens dagegen verwahren, nun als Vertreter eines sturen Dogmas abgestempelt zu werden. Der Gesichtspunkt der Brauchbarkeit war und ist lediglich regulativ gemeint. Einmal sollte er dem Künstler zu verstehen geben, daß er nicht die Welt bedeute. Dann aber war doch auch mit allem Nachdruck zu fragen, ob eine Kunst ohne jede Bezogenheit auf den Abnehmer heute noch ihre Daseinsberechtigung erweisen konnte. Oscar Wilde hatte gepredigt, alle Kunst sei zwecklos: das Evangelium von 1900. Die Konsequenzen dieser Haltung sind bekannt. Verästelung bis zur Unentwirrbarkeit; Verfeinerung bis zur Gebrechlichkeit; die Kunst wurde ein Luxusartikel für geistig Begüterte. Sie war nicht nur zwecklos, sie sah sogar ihren Stolz darin, es zu sein. Aber das Ideal von der schönen Zwecklosigkeit war viel zu weltfremd, um nicht alsbald angezweifelt zu werden. Die Zweifler wurden Materialisten gescholten. Vielleicht mit Recht; jedoch: ist uns ein Vorwurf daraus zu machen, wenn wir der Wirklichkeit Rechnung tragen, es ablehnen, den Kopf in den Sand oder, schlimmer noch, in die Wolken zu stecken? Wir hatten es satt, ewig durch die blaue Blume zu sprechen. Wir durften also fragen, wem und wozu eine Musik, der wir uns verschreiben sollten, dienlich sein könnte. So wurde die Gebrauchsfähigkeit zum Kriterium, nicht zum einzigen, selbstverständlich; zu einem wichtigen, unvermeidlichen immerhin. Nur blindwütige Radikalisten werden den Grad der Gemeinverständlichkeit für allein entscheidend

halten. Denn wer den Gebrauchswert zur obersten Instanz in ästhetischen Dingen erhöbe, müßte folgerichtig zwischen dem Boston „Ramona" und Schönbergs letztem Streichquartett sich für den amerikanischen Schlager entscheiden. Die Abwegigkeit muß wohl nicht erst festgestellt werden.

Die Situation, so verworren sie ist, liegt für die Erkenntnis ganz klar. Der Ausgleich zwischen dem nie zu ertötenden Eigen-Sinn des Schaffenden und dem Anspruch des Hörers muß gesucht, wird indessen vermutlich noch lange nicht gefunden werden. Vereinfachung, die den Inhalt sowohl wie seine Formulierung betrifft, soll hierzu den Weg weisen. Die Sachlage bleibt nicht auf die Musik beschränkt; im Gegenteil hat diese sich am spätesten der Realität zugewandt. Die Sucht, noch die simpelsten Dinge kompliziert zu fassen, war allgemein in jener vorletzten Epoche, gegen die wir Opposition treiben. (Übrigens in voller Anerkennung ihrer Qualitäten, bestochen oft von dem Reiz ihrer Künstlichkeit, und nicht ohne sie insgeheim zu lieben.) Der französische dichterische Symbolismus bewohnte einen Winkel dieses Labyrinthes. Der Naturalismus, ein vorwiegend deutsches Produkt, wenn auch ohne die Tradition von Balzac bis Zola nicht denkbar, schien die erste Bresche zu schlagen. Doch er war in sich nicht schlüssig genug, um nicht vom Expressionismus, der naturfernsten aller Kunstmöglichkeiten, überrumpelt zu werden. Dieser verfiel ganz ins Abstrakte. Und so bildete die Wiederentdeckung des konkreten Stoffes den Auftakt einer neuen Kunstrichtung. Solchem Stoffhunger, der sich natürlich in der Literatur am ehsten seine Nahrung suchte, wurde der reportierende Roman, wurde das (paradoxerweise) sogenannte epische Drama gerecht; auch die ungeheure Machtentfaltung des Films erklärt sich so. Der Welterfolg eines Edgar Wallace, eines Arrangeurs von Vorfällen und nichts als Vorfällen, wurde nur möglich, weil eine ganze Welt von Kunstbedürftigen der Hirn- und Herzgespinste ihrer Dichter müde geworden war. Die bildende Kunst folgte nach; ihr entsprang zuerst der nachher erweiterte Begriff der „neuen Sachlichkeit". Die nackte Gegenständlichkeit kam wieder zu Ehren: Reduktion der Kunst auf die Elemente des täglichen Lebens.

Wie nun verhielt sich die Musik, der doch konkrete Stofflichkeit ferner liegt? In der Oper zwar kann sie den Zug zur Gradlinigkeit mitmachen; überhaupt wird, wo immer die Musik sich mit dem Wort verbindet, das aktuelle Bedürfnis nach Gegenständlichkeit sich einstellen. In der Tat ist die psychologische Verflechtung des Musikdramas von einer bühnensicheren, manchmal sogar primitiven Mechanik des Textbuches abgelöst worden. Der Konflikt, die Urzelle jedes musikdramatischen Vorwurfs, wird ausgeschlossen, die Peripetie gerät in Wegfall. Wie in der Instrumentalmusik das dualistisch-dynamische Prinzip durch die neu erlebte Idee der Suite verdrängt wurde, so wird die typische Erregungskurve des Musikdramas: Anstieg – Höhepunkt – Ausklang – ersetzt durch die gleichmäßig bewegte Linie aufgereihter Situationen. Es ergibt sich das Bild einer suitenartigen Oper. (Warum soll das Vorrecht, sich einer paradoxen Terminologie zu bedienen, der Literatur vorbehalten sein?) Aber gerade an diesem Punkt haben sich gefährliche Mißbräuche eingeschlichen. Man huldigt in der Oper, will sagen in der Textwahl, vielfach dem Irrtum, daß man, um es dem Hörer nicht zu schwer zu machen, es sich leicht machen dürfe. Eine Aktualität der Requisiten tobt sich aus, die von einer erschreckenden Gewissenlosigkeit zeugt. Es muß einmal gesagt werden, daß die Handhabung eines Telefons auf der Bühne, die Vorführung von Maschinen und das Auftreten

Erich Katz (Freiburg i. Br.)

NEUE MUSIK IN DER SINGSTUNDE

Vor einigen Jahren schrieb ich einen Artikel über das Thema: Erziehung zum Verständnis zeitgenössischer Musik, der an einem konkreten Beispiel das Verhältnis des Konzerthörers zur Musik der Gegenwart und die Möglichkeiten seiner Bildung in dieser Richtung zu schildern suchte. Inzwischen ist manches von dem damals Erstrebten fast selbstverständlich geworden; aber auch die Art der Fragestellung hat sich bei uns verschoben. Nicht von dem musiktechnisch meist mehr oder weniger vorgebildeten Konzertbesucher möchte ich darum hier reden, ja überhaupt nicht von dem Hörer, sondern von dem selbstmusizierenden Laien im einfachsten Sinne. Nun ist es ja heute in der Tat so, daß der überwiegende Teil der Menschen überhaupt lediglich passiv aufnehmend, nicht aktiv beteiligt der Musik gegenübersteht. Erziehung zum Musikverständnis – schon daß so etwas möglich und nötig ist, ist bezeichnend – geschieht daher allgemein auf dem Wege über Bildung des Hörens. Das Spannungserlebnis, das in aktiver Musikbetätigung sich erfüllt, geht jedoch über Hörbildung weit hinaus, ist zum Teil etwas prinzipiell anderes. Es ist eine seelische Funktion, deren Stärkegrad durchaus unabhängig sein kann von der Befähigung zum rein gehörmäßig-analytischen Erfassen eines Werkes, ganz zu schweigen von technischer Fertigkeit. Das Selbstmusizieren wird daher auch in anderer, meist weit intensiverer Weise Basis eines Musikverstehens sein als das bloße Hören. Hier aber schließt sich der Kreis einer Entwicklung, die zur heute noch fast unüberbrückbaren Distanz zwischen dem Ausübenden als „Fach"-Musiker und dem Hörer als „Publikum" führte; zur Isolierung der „ernst"-genommenen Musik im Konzert und für eine bestimmte Bildungsschicht. Das hemmende Moment für Musikübung und Verständnis ist die technische und psychische Schwierigkeit der in Betracht kommenden Werke; es ergibt sich dabei nicht nur als Ursache sondern auch ebenso als Auswirkung eines kunstsoziologischen Zustandes, den zu überwinden unsere erste Aufgabe sein muß, wenn das im Grunde doch sehr seltsame und unnatürliche Verhalten des heutigen Durchschnittsmenschen gerade gegenüber der Kunst seiner Zeit sich wandeln soll.

Soweit wäre alles klar. Indessen: man ist sehr bald gezwungen, jede reine Ideologie aufzugeben, sobald man praktisch an diese Dinge herangeht. Zunächst stellt man wiederum fest, wie erstaunlich eng umgrenzt die Möglichkeiten musikalischer Selbstbetätigung des Laien heute sind. Die sogenannte Hausmusik, beziehungsweise das, was man üblicherweise darunter versteht, ist im Aussterben begriffen, und wir brauchen ihr, so wie sie zuletzt im allgemeinen aussah, keine Träne nachzuweinen. An ihre Stelle sind die verschiedenen Arten mechanischer Musikübertragung getreten, dem passiven Musikbedürfnis vielfach mehr als nötig Rechnung tragend. Bleiben dem aktiven vornehmlich die Vereine. Orchestervereine gibt es fast nur noch auf dem Lande, hier allerdings weit verbreitet; dem anspruchsvolleren Städter genügt die durchschnittliche Spielfertigkeit des Dilettanten auch für das Zusammenspiel nicht mehr. Andere Instrumentalvereinigungen, zum Teil recht merkwürdiger Art, blühen mehr im Verborgenen; sie sind keineswegs gering an Zahl, die Gitarren-, Mandolinen- und Zitherklubs, Mundharmonika- und Ziehharmonika-Orchester, sie geben in den kleineren Städten öffentliche Konzerte mit öffentlicher Zeitungskritik und bemühen sich auch sonst, getreulich alles nachzuäffen,

was ihnen das „große“ Musikleben vormacht. Das herrschende Surrogat musikalischer Kulturgemeinschaft aber stellt der Gesangverein dar. Bei ihm, besonders in der Provinz, findet, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, der Leerlauf äußerlichsten Konzertbetriebes heute noch eine Nachblüte von oft unsäglicher Trostlosigkeit. Die ihrem Wesen nach konservative Haltung der meisten Vereine wird dabei, im Widerstand gegen alles Fremde und Neue, unterstützt durch jenen Bildungs- und Gesinnungsdünkel, der die Welt und die Musik vorzugsweise aus der Perspektive des eigenen Krähwinkels betrachtet und allein die wahre Kunst gepachtet zu haben meint; sich mit Entrüstung gegen die undeutsche „Negermusik“ wendet und sich stattdessen beim Bier mit Schubert-Gedenkreden an der glorreichen Vergangenheit berauscht. Vereinzelt erst versucht man gegen diese Haltung anzugehen. Kleine Gruppen auf gemeinsamer Studiengrundlage Stehender, wie in den Collegia Musica, oder weltanschaulich Verbundener, wie in der musikalischen Jugendbewegung bereiteten durch die Aufnahme einer systematischen Pflege alter Musik zunächst den Boden. Sie sind es auch, die nunmehr in steigendem Maße den Anschluß an die Kunst der Gegenwart suchen. Die Ergebnisse sind für die Allgemeinheit noch nicht weittragend, aber sie sind doch schon sichtbar; man kann an sie anknüpfen, wenn man praktische Erziehungsarbeit leisten will.

Ich möchte hier kurz einige Beobachtungen schildern, die ich während meiner Tätigkeit mit der Singgruppe einer Volkshochschule zu machen Gelegenheit hatte. Die Aufnahme in eine solche Singgruppe ist von keinerlei Voraussetzungen, weder von musikalischer Begabung noch von schöner Stimme, abhängig; man findet also ziemlich rein einen Durchschnitt des „Volkes“ beisammen, unterschieden von anderen lediglich durch eine gesteigerte, aber völlig naive Freude an Musik – nicht etwa besondere „Musikalität“ – die den natürlichen Anlaß zur Teilnahme an den Singstunden bildet. Die Teilnehmerzahl betrug in der Regel dreißig bis vierzig; die verschiedensten Berufe waren vertreten, in der Hauptsache Arbeiter, Handwerker, kleine Angestellte, die meisten noch ziemlich jung. Das weibliche Element überwog stets: Auswirkung der Männergesangvereine, die alle männlichen Gesangskräfte absorbieren. Die musiktechnischen Vorkenntnisse der Teilnehmer waren minimal; ein erheblicher Prozentsatz kannte Noten überhaupt nicht, die anderen eben so viel, als sie von der Schule her behalten hatten; nur zwei oder drei spielten auch ein Instrument. Ein Singen vom Blatt kam daher kaum in Frage, die Noten gaben bestenfalls eine gewisse Nachhilfe beim Einüben. Übrigens änderte sich das auch während einer anderthalbjährigen Arbeitszeit nur unwesentlich, da, mit dem Zu- und Abgang bei Semesterwechsel, die Zusammensetzung der Gruppe nicht konstant blieb; Vormachen und Nachsingen blieb die herrschende Form der Aneignung. Ich erwähne all diese Dinge deshalb so eingehend, weil man die Verhältnisse, die in Wirklichkeit vorliegen, sich ganz klar machen muß, und weil damit auch bereits die Grenzen einer hierfür in Frage kommenden neuen Singliteratur angedeutet sind.

Auf zweierlei Wegen konnten wir uns der neuen Musik nähern. Einmal über das Medium der Anknüpfungsmöglichkeit an die polyphone Chormusik des 15. bis 17. Jahrhunderts, die sonst in der Hauptsache den Singstoff bot. Ihre natürliche „Vokalität“, ihre Organik und der Fluss der Stimmen sind Stilmerkmale, um die sich auch der beste Teil des gegenwärtigen Chorschaffens, nicht aus Archaisierungstendenz, sondern aus innerer Notwendigkeit, wieder bemüht. Die Fremdheit neuer Zusammenklänge mußte zunächst

gleichsam mit List umgangen werden. Wenn die Stimmen zwingend und einfach genug waren, so war es beim Singen neuer Sachen möglich, über die Harmonik am Anfang hinwegzugleiten, sie überhören zu lassen. Nach einem kleinen Zeitraum, währenddessen die Linien und der Bau des betreffenden Stückes im Singen angeeignet und klar geworden waren, wurde die Neuartigkeit des Klanges gar nicht mehr als hemmend, sondern nunmehr als positiv reizvoll, oft als „schön" empfunden, oder zumindest doch mit einer Art neutraler Achtung entgegengenommen. Der zweite, vielleicht noch stärkere Anknüpfungspunkt war dort gegeben, wo neue Musik auf lebendiger, echter Volksmusik, wie wir sie zum Teil in den osteuropäischen Ländern noch finden, fußt. Ausgangspunkt waren hier Rhythmus und Form, wiederum nicht die Harmonik. Die körperlich empfundene Freude an stark vitalen Rhythmen, die wir bisweilen noch durch Stampfen oder Händeklatschen unterstützten, stand vor dem Bewußtwerden des Klanges, soweit dieser als ungewohnt in Erscheinung trat. Die ostinate Wiederholung kurzer, einprägsamer Motive, die für diese Gattung Musik bezeichnend ist, ebenso wie die meist diatonische oder sogar pentatonische Führung der melodischen Linie bot dem Auswendigsingen von selbst die geforderte Leichtigkeit. Im ganzen gelang es, Stücke von Hindemith, Kaminski, Ludwig Weber, Erwin Lendvai und Béla Bartók in verhältnismäßig kurzer Zeit so zu eigen zu machen, daß sie zum stets gern gesungenen Bestandteil unseres „Repertoires" wurden. Immer noch freilich gibt es zu wenig neue Literatur der Art, die nötig ist.

Bei all dem fehlten natürlich auch Widerstände nicht. Sie flossen einmal aus einem von Zeit zu Zeit durchbrechenden Trieb, der sich gegen alle „höherstehende", auch im bescheidenen Sinne geistige Anforderungen stellende Musik gleichmäßig wandte und gegen den anzugehen nicht nur tatsächlich unmöglich, sondern auch sachlich sinnlos gewesen wäre. Denn der Wunsch, sich der Gefühlswerte dort, wo sie gewohnheitsmäßig am fasslichsten sind, zu bemächtigen, das, was wir meist mit „Sentimentalität" bezeichnen, kann in dieser Sphäre durchaus echt sein, selbst wenn der Gegenstand des Wunsches, von uns aus betrachtet, noch so minderwertig, das Ergebnis noch so verlogen erscheint. Ich habe in Gesangsvereinskonzerten beobachtet, daß bei Stücken, deren Hohlheit lächerlich, deren falsches Pathos ekelhaft war, manche Leute in wirklicher Ergriffenheit weinten. Auf diese Dinge, die jeder, der mit „Volksbildung" zu tun hat, einmal erfährt und die freilich ein prinzipielles Umdenken erfordern, weiter einzugehen, ist hier nicht der Ort. Die Widerstände, die im engeren Sinne gegen neue Musik zutage traten, kamen wiederum aus jener naiven Selbstsicherheit des Urteils, die alles Fremdartige nur am Maßstab des schon Bekannten mißt und es daher ohne weiteres Bemühen als „komisch", „monoton", „langweilig", „häßlich" ablehnt. Auch hier ist mit gewaltsamen Überredungs- und Überzeugungsversuchen nichts zu erreichen; nur das unmerkliche Heranführen an die Dinge im Musizieren überwindet solche Einwände. Kurse, auf der Basis möglichst vieler Vorführungen, reichen Anschauungsmaterials und direkter Aussprache, fanden allerdings ein oft über Erwarten starkes Interesse und vermochten so indirekt Hilfe zu bieten. Andererseits aber kann man bemerken, daß gerade bei bildungsmäßig einfachen Menschen allzu betonte theoretische Aufklärungsbemühungen höchstens eine aus Neugierde und Vorurteil gemischte Atmosphäre schaffen, die das ursprüngliche Entgegenkommen hemmt. Je selbstverständlicher, organischer man neue Musik in solchem Falle behandeln wird, umso selbstverständlicher erwächst zumeist auch das Verstehen.

DEUTSCHE KAMMERMUSIK BADEN-BADEN

Hans Mersmann (Berlin)

MUSIK FÜR LIEBHABER

1.

Die Ablösung der Musik aus der subjektiven Isolierung des Komponisten, die Tendenz zur Einfachheit, zur Darstellbarkeit und zur Gemeinschaftlichkeit, ist nur unter der Perspektive einer größeren Entwicklung in ihrer ganzen Bedeutung zu erkennen. Was an einer Stelle die Jugendmusikbewegung, an einer anderen die russische Arbeitermusik erstrebt, ist nur Teil eines soziologischen Entwicklungsprozesses, dessen Wurzeln in einer Abstoßung von der Spätromantik liegen. Die neue Tendenz zur Gemeinschaftsmusik, scheinbar auf der Hand liegend, unserem Denken und unseren Lebensformen mühelos und bequem sich einordnend, wirkt sich nach mehreren Richtungen hin aus. Die Musik sucht Bindungen im Leben, dessen Erscheinungsformen sie umspannt. Sie wird „Gebrauchsmusik" (wie das heute schon stark gefährdete Schlagwort lautet); sie bemächtigt sich des Theaters, des Rundfunks, der Schallplatte, sie untersucht von neuem alle Möglichkeiten einer mechanischen Reproduktion.

Ein kleiner Ausschnitt aus diesem großen Komplex Gebrauchsmusik ist die Hausmusik. Man bevorzugt die Bezeichnung: „Spielmusik" oder „Musik für Liebhaber", denn noch immer verbinden sich mit der Hausmusik bestimmte und sehr begrenzte Vorstellungen, die in der Richtung der sich am Klavier ergehenden erwachsenen Tochter oder bestenfalls des allwöchentlichen Streichquartetts liegen. Um beides handelt es sich hier nicht. Vielmehr um Formen des Musizierens, des Zusammensingens und Zusammenspielens, wie sie am schärfsten und eindeutigsten die Jugendbewegung geprägt und besonders in Verbindung mit der Schule ausgebildet hat. Für sie schrieb Hindemith auch seine ersten in dieser Richtung liegenden Stücke.

Wenn jetzt, abgelöst von diesem Zusammenhang, Musik für Liebhaber verlangt und gebracht wird, so drängt sich die Frage nach ihrer Verwendbarkeit sogleich in den Vordergrund. Sie erscheint auf der Versuchsbühne der Baden-Badener Kammermusik doch nur, um zur Diskussion gestellt zu werden. Ist sie aber stark genug, um zu leben, so sucht sie selbst auch Lebensformen, in denen sie sich verwirklichen kann.

Hier liegen die entscheidenden Fragen. Denn die Lebensformen einer Musik hängen nicht von ihrer äußeren Struktur, sondern von ihrer inneren Haltung ab. Eine Musik wird darum noch nicht Liebhabermusik, daß sie ihren Klangapparat auf drei Stimmen vereinfacht, deren Besetzungsmöglichkeiten sie offen läßt. Oder indem sie den Formverlauf auf die Hälfte oder ein Viertel des gebräuchlichen Umfangs reduziert. Die jungen Komponisten, die mutig an diese schwierigste Aufgabe herangehen, müssen sich mit einem Problem auseinandersetzen: wie weit erlaubt uns die heutige Situation, einfach zu sein; wie weit muß man um der Einfachheit willen Gegenwärtigkeit preisgeben, wie weit ist beides zu vereinen?

2.

Überblickt man die in Baden-Baden als „Musik für Liebhaber“ zur Aufführung gelangenden Werke, so bleibt das einzige Gemeinsame die Vereinfachung des Klangapparats. Zweifellos liegt hier eine äußere Wurzel. Sie läßt aber innerlich weitesten Spielraum. Ein drei- oder vierstimmiger Satz kann unbezeichnet sein, so objektiv, daß er sogar die Darstellbarkeit durch Streicher oder Bläser zuläßt, wie in den Stücken von Walter Leigh (Drei Stücke für Liebhaberorchester) oder er kann der Individualität der Instrumente Rechnung tragen wie der Mittelsatz der Kantate nach Worten des Angelus Silesius von Paul Groß. Aber auch die Verbindung der Instrumente selbst kann typisch oder individuell sein. Das letzte ist der Fall, wenn Jörgen Bentzon in seinen Variationen über ein dänisches Volkslied für Dilettantenorchester Streichquartett, kleine und große Trommel, Becken und Klavier miteinander verbindet.

Diesen äußeren Gegensätzen entsprechen innere. Beginnen wir bei den allgemeinsten und greifbarsten Ansatzstellen, an denen die Musik ihre Wurzeln sichtbar werden läßt. Das ist die Kantate von Paul Groß für Kinder- und Männerstimmen, eine Soloaltstimme, Flöten und Streicher. Die Primitivität und zugleich die Kraft von Worten wie die Eingangsstrophe des Angelus Silesius:

Die Gottheit ist mein Saft:
Was aus mir grünt und blüht,
das ist sein heil'ger Geist,
durch den der Trieb geschieht.

ist vielleicht nicht anders auszudrücken, als durch eine breite, massive im protestantischen Choral wurzelnde Melodik (Notenbeispiel 1) [1]). Die Melodie bleibt Cantus firmus, gegen den sich instrumentale und vokale Stimmen bewegen. Der Mittelsatz, von einer Altstimme, zwei Flöten und Cello getragen, bringt in bewegter, fließender Linienführung eine Entspannung, der dritte, der dem Knabenchor des ersten nun auch den Männerchor gegenüberstellt, breite Steigerung.

Die Kraft, aus der Bentzon in seinen Variationen über ein dänisches Volkslied schöpft, ist nicht das Wort, sondern die Musik selbst. Die offenbar sehr alte Melodie, auf welche er seine Variationen aufbaut, hat Tragkraft und starke Entwicklungsmöglichkeiten (Notenbeispiel 2) [1]). Bei beiden Stücken aber entsteht die Frage, wie weit die rückwärts liegenden ideellen Bindungen die Haltung der Musik beeinflussen müssen, was sie ihr geben und zugleich, was sie ihr nehmen.

Unter den Instrumentalwerken lassen drei Stücke für Liebhaberorchester von Walter Leigh eine aktive Stellungnahme zu den stilistischen Problemen erkennen. Es sind drei kleine Stücke im vierstimmigen Satz, alle drei durchschnittlich nur zwanzig Takte lang. Das erste (Moderato) betont in Melodik und Rhythmus die Tendenz zur Klarheit und Festigkeit, die sich im zweiten (Allegro) mit stärkerer Bewegung verbindet. Das dritte (Maestoso) ist ein zweistimmiger Kanon, von dessen Struktur die folgenden Anfangstakte ein Bild geben (Notenbeispiel 3) [1]).

A. Pachernegg reiht in seiner kleinen Musik für Flöte, Violine und Viola ebenfalls kurze, im Zeitmaß gegensätzliche Stücke aneinander. Seine Melodik ist stark von Chromatik durchsetzt; der kleine Klangkörper ermöglicht die stärkste Ausnutzung aller

[1]) Siehe Notenbeilage.

Instrumente. Wagner-Regény baut in seiner kleinen Gemeinschaftsmusik eine Suite für drei Streicher und drei Bläser. Am Anfang und am Ende treten alle Instrumente in einem kleinen und einem großen Marsch zusammen, dann werden erst die Bläser, später die Streicher zu selbständigen kleinen Suiten auseinandergelegt.

Soweit es möglich ist, die bisher erkennbaren Merkmale dieser Musik zu verallgemeinern, könnte man feststellen, daß der kleine und objektivere Klangkörper sich notwendigerweise auch mit der Ablehnung der größeren Formen verbindet. Das gegebene Formprinzip der Liebhabermusik scheint die Suite zu sein. Homophone und polyphone Elemente sind gegen einander ausgewogen, eine leicht archaistische Tendenz ist unverkennbar. Die Kernfrage aber: aus der Haltung unserer heutigen Musik heraus innerlich einfach zu schreiben, weder rückschauend tonal noch in einer experimentierenden Atonalität, weder archaistisch noch in betonter Primitivität, wird erst allmählich ihrer Klärung entgegenreifen. Hier wird das Problem einer neuen Gemeinschaftsmusik eine Frage der Zukunft.

Ernst Schoen (Frankfurt a. M.)

DIE RUNDFUNKKOMPOSITIONEN FÜR BADEN-BADEN

Max Buttings These einer besonderen Kompositionsweise für Rundfunk erhält durch stilistische und technische Momente der für den Rundfunk bestimmten Kompositionen, die beim diesjährigen Baden-Badener Musikfest aufgeführt werden, eine gewisse Bestätigung, freilich vielleicht in etwas anderem Sinn, als ihn Butting vertrat. Noch immer nämlich läßt sich nicht einsehen, daß die Rundfunkübertragung gleichsam als ein neues Instrument auftrete, das seine besonderen Anforderungen von Stil und Technik diktiere. Handelt es sich doch vielmehr beim Rundfunk um ein in der Absicht trägheitsloses und nur in der Ausführung noch unvollkommenes Medium der Übermittlung theoretisch beliebiger akustischer Vorgänge. Butting hört, wie ich glauben möchte, seine bisher für Radio geschriebenen Werke doch noch lieber unmittelbar. Allerdings haben die Kompositionsaufträge des Rundfunks, die für Baden-Baden ausgeschriebenen Rundfunkaufträge und schließlich das Rundfunkinteresse der jungen Komponisten selbst einen besonderen Rundfunkkompositionsstil – auch im Technischen – gezeitigt, der aber nicht den Rundfunk als neues Instrument mit neuen Forderungen betrachtet, sondern der einmal, soweit es eine Texthandlung zu wählen gibt, diese Handlung den beschränkten Assoziationsfähigkeiten des bloßen Hörens anpaßt, und der im Musikalischen gleichfalls eine Form sucht, die selbst nach der klanglichen wie vorstellungsmäßigen Reduktion durch die Rundfunkapparatur noch befriedigend bleibt. (So hat z. B. Jerzy Fitelberg seiner „Kleinen Musik für Rundfunk" aus diesem Grund noch Cello und Klavier eingefügt.) Der beste Beweis für das Gelingen der Aufgabe „rundfunkgemäßer" Komposition würde sein, daß die in Baden-Baden aufgeführten Werke im Rundfunk stärker wirkten als im Saal. Übrigens werden sie ja in Baden-Baden diesmal nur telephonisch übertragen und werden daher die gültigen Bedingungen ihrer Wirksamkeit erst finden, wenn sie am 29. Juli durch den Frankfurter Rundfunk wirklich gesendet werden.

Es legt sogar, möchte man interpretieren, Zeugnis ab von dem stolzen Gefühl des inneren Reichtums dieser jungen Komponisten, daß es ihnen Vergnügen macht, abseits

von systematischer Bemühung dem Bedürfnis einer gewiß nicht homogenen Hörerschaft nach kurzer und kurzweiliger Gelegenheitsmusik und dem Gebot des Rundfunks nach willkürlicher Beschränkung von Stil und Instrumentarium Genüge zu tun. Besonders weit gehen in dieser Richtung scheinbar zwei Komponisten von solchem Ruf wie Hindemith und Weill, wenn sie es zu Wege bringen, sich, einem sonst für Pariser Ateliermilieu bezeichnenden Brauch folgend, mit artistischer Eleganz in die kompositorische Verarbeitung eines gegebenen Gegenstandes zu teilen. Dieser Gegenstand ist in einer pathetischen Epopöe des Lindberghflugs gegeben, die Bert Brecht s. Zt. im „Uhu" erscheinen ließ. Die gleiche Besetzung – kleine Flöte, 2 Klarinetten, Saxophon, Fagott, 2 Trompeten, Posaunen, Tuba und Schlagzeug, dazu Solostimmen und Chor –, die Weill für die von ihm komponierten Teile des Werkes eingeführt hat – nur die Tuba ist meiner Erinnerung nach hinzugefügt –, hat Hindemith übernommen, ja das durchsichtige Lineament ihrer Verwendung bleibt sogar für den Anblick das gleiche. Aber von wie kraftvoller Verschiedenheit zeugt nicht der Gebrauch dieser selben Mittel. Weills Arbeit fußt kontrapunktisch wie motivisch auf den Erfahrungen der „Dreigroschenoper", des „Berliner Requiems". Er benutzt eine Art von sparsamem „Blues"-Stil, untermischt mit beinahe klassischen Rezitativen, der lyrische Chor in Nr. 5 erinnert an russische Folkloristik. Schon im Bau des Rezitativs wird Hindemiths völlig anderer Stilwille deutlich, der auf einen im Sparsamsten doch sinfonischen Satzbau hinauswill, zu dem die reichen Kunstmittel, vor allem seines üblichen kanonischen Kontrapunkts beitragen.

Walter Goehr, ein junger Berliner Schönbergschüler, hat eine Jazzkantate aus dem Geist der „Dreigroschenoper" geschrieben, von der ich nicht sicher weiß, ob er sie diesem Lehrer vorzeigen würde. Das Jazzorchester, das er dafür verwendet, besteht aus Klarinette, 2 Saxophonen, Trompete, Posaune, Saxophon, Schlagzeug, Banjo oder (je nach dem Charakter des unterlegten Tanzes) Bandonion, Violine, Klavier, dazu Solostimmen, Chor und Sprecher. Text des Stückes „Pep oder God's own Coutry" entstammt einer Gedichtfolge von Feuchtwanger, die nicht ohne Koketterie die lasterhaften Erscheinungen von Mann und Weib des heutigen Nordamerika geißelt.

Hugo Hermann, der Reutlinger Organist, schrieb als op. 67 Nr. 1 eine Suite für Rundfunk oder Schallplatten. Die Besetzung ist Flöte (Piccolo), Oboe, Klarinette, Saxophon, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Baßtuba, Streichtrio und Klavier (oder Celesta). Die teilweise ganz skurrilen Bezeichnungen der Sätzchen lauten: Scherzino (Figuration mit Canon), Musette, Mazurka-Parodie, Unisono perpetuum mobile, Rondino, Tempo di Valse, Burlesco maestoso, Fuge und Refrain.

Neuromantisch wie der Stil dieses anspruchslosen Werkchens ist auch derjenige der Kammerkantate für einen Soloalt, 4–6stimmigen Madrigalchor und Flöte, Fagott, Violine Cello und Kontrabaß von Paul Groß, der ein Text aus Tollers „Schwalbenbuche" unterlegt ist. Die Stimmung läßt gelegentlich an den späten Mahler denken.

Jerzy Fitelberg studierte an der Berliner Musikhochschule. Seine „Kleine Musik für Rundfunk" beschwört in den temperamentvollen Schlagzeugteilen des ersten Satzes die Erinnerung an die „Soldatengeschichte" herauf. Die Besetzung ist Klarinette, Fagott, Trompete, kleine Trommel, 2 Holztrommeln, Becken, Violine, Kontrabaß und (wie gesagt, nachträglich hinzugefügt) Cello und Klavier. Der zweite sehr kurze lyrische Satz

führt nacheinander gesangsmäßig Fagott, Kontrabaß, Violine mit Begleitung und wieder Kontrabaß ein. Noch kürzer ist das Intermezzo, dessen hornpipeähnliches Klarinettensolo (Notenbeispiel 1)[1]) beantwortet, weitergeführt und begleitet wird, um in aufsteigender c moll-Skala zu enden. Im 4. Satz, der in der zweiten Fassung Klavier und Cello den bisherigen Instrumenten zufügt und die Oboe teilweise durch Englisch Horn ersetzt, gibt nach einem sinfonischen Anfang die Violine ein passacagliaartiges Continuo, es folgt eine Durchführung im Bluescharakter (Trompete, Schlagzeug und Klavier), das englische Horn übernimmt die Melodie, dann Rückkehr des Anfangs.

Hans Humpert schreibt einen von Hindemith herzuleitenden munteren neoklassizistischen linearen Kontrapunkt. Seine „Rundfunkmusik" in drei Sätzen verwendet Oboe, Klarinette, Saxophon, Fagott, Trompete, Posaune, Violine, Viola und Cello. Im Sinn dieses Stils sind z. B. die letzten 14 Takte seines ersten Satzes den Takten 2 – 15 gleich. Nach einer Einleitung (Notenbeispeil 2)[1]) heißt es da (Notenbeispiel 3)[1]):

Der zweite, kurze und melancholische Satz läßt solistisch Saxophon, Oboe und wieder Saxophon auftreten. (Es scheint mir übrigens nicht unbedeutsam, wie kurz meistens die langsamen Sätze dieser Komponisten sind.) Der letzte Satz, eine Tarantella, beginnt wohl kontrapungiert, ein Streicherübergang (Notenbeispiel 4)[1]) führt zu einem Mittelteil mit tänzerischen Solis von Oboe, Klarinette und Saxophon über Streicherquinten, derselbe Streicherübergang, nun moduliert, führt zum Eingang des Satzes zurück.

In die Nähe dieser Komposition gehört stilistisch des begabten Ernst Pepping 3stimmige Miniaturmesse a capella, ursprünglich wohl nicht für Rundfunk gedacht, jetzt aber doch dafür aufgeführt.

Sicher nicht das unbedeutendste der für Baden-Baden komponierten Rundfunkwerke ist schließlich Hanns Eislers Kantate „Tempo der Zeit", deren Text ein Aufruf sozialer Selbstbesinnung ist. Sie ist geschrieben für Flöte (nebst Piccolo), 2 Klarinetten, Tenorsaxophon, 2 Trompeten, Posaune, Fagott und Schlagzeug (Solotrommel, Becken, Tam-Tam und große Trommel oder Tom-Tom). Es treten auf ein Sprecher (hier Referent genannt), zwei Solostimmen (Alt und Baß) und gemischter Chor. Nach einer Reihe solistischer Einleitungen, die vom Referenten unterbrochen werden, folgt als Hauptteil (der Schilderung des Autors zufolge) ein Rondo (abwechselnd und dann gemeinsam Soli und Chor) mit zwei Seitensätzen, Durchführung und Wiederkehr. Mit dem einleitenden „Hallo! Hallo! Hallo! Hallo!" des Chors schließt das Stück wieder ab.

Heinrich Strobel (Berlin)

TONFILME UND LEHRSTÜCK

1.

Zum ersten Male werden im Rahmen der Baden-Badener Veranstaltungen Tonfilme gezeigt. In die künstlerischen Versuche wird eine technische Erfindung einbezogen, die in den letzten Monaten die Öffentlichkeit aufs stärkste beschäftigte. Die Wiedergabe der Musik durch den Filmstreifen, die Art der Reproduktion ist neu, aber die Probleme sind die alten geblieben. In welcher Weise können Film und Musik in der Ebene des Künst-

[1]) Siehe Notenbeilage.

lerischen verbunden werden? Seit Jahren bemühte man sich in Baden-Baden um die Lösung dieser Frage. Die Schwierigkeit liegt darin, einen Ausgleich zu finden zwischen den formorganischen Bedingtheiten eines musikalischen Ablaufs und den Forderungen des Films, der auf alle Fälle einer charakterisierenden musikalischen Begleitung bedarf. Die ersten praktischen Beispiele des Tonfilms, die man in Berlin sehen konnte, zeigten einen verheerenden Rückfall in naturalistische Theaterei, die der stumme künstlerische Film gerade überwunden hatte. Das gesprochene Wort oder das gesungene Lied widerspricht dem Film, dessen Wirkung auf der Zusammendrängung, auf dem Wechsel der Situationen, auf der Gleichzeitigkeit mehrerer Handlungsabläufe beruht. Soll der Film durch den Ton wieder in die Nähe des gesprochenen oder des gesungenen Theaters zurückgestoßen werden?

Die künstlerischen Möglichkeiten des neuen Verfahrens sind nicht abzusehen. Mit ihm ist eine wichtige technische Voraussetzung für die Verbreitung originaler Filmmusiken gewonnen. Aufgabe der ernsten Musiker ist es gerade in diesem Augenblick, die Eigengesetzlichkeit musikalischer Filmbegleitung mit allem Nachdruck zu erproben. Der Tonfilm bringt das mechanische Klangbild, das dem optischen Filmeindruck entspricht. Es gilt einmal, die neuen klanglichen Wirkungen zu untersuchen und dann von ihnen aus zu selbständigen Lösungen zu gelangen, mit dem letzten Ziel der Schaffung eines in sich geschlossenen film-musikalischen Kunstwerks. Keine Opernkopie, sondern Neuschöpfung. (Die Möglichkeiten, den stummen Film durch gelegentliche Hereinnahme von Geräuschen, gesprochenen Worten usw. zu steigern, liegen außerhalb der Interessensphäre des Musikers. Ihre Bedeutung braucht deshalb keineswegs verkannt zu werden.)

Die Baden-Badener Vorführungen berücksichtigen beide Gebiete[1]). Zwei Tonfilme laufen ohne Bild, Kompositionen von Hugo Hermann und Wagner-Régeny, einem musikalischem Mitarbeiter der „Tobis". Zu einem französischen Film „La petite lilli" schreibt Milhaud die Musik. Zur Komposition von Paul Dessau, der seit längerer Zeit in Berlin als Filmdirigent tätig ist, wurde der Bildstreifen erst nachträglich erfunden. Hindemiths Musik zu dem Spukfilm von Hans Richter für mechanisches Klavier – sie wurde schon im vorigen Jahr in Baden-Baden gespielt – ist jetzt auf Tonfilm aufgenommen worden. Jedesmal handelt es sich um zwei Streifen, einen mit den Bildern und einen mit der Musik, die nachträglich synchronisiert werden mußten. Bei dem Film von Gronostay bestand die Absicht, Bild und Musik gleichzeitig aufzunehmen. Diese an sich wünschenswerte Methode macht praktisch naturgemäß besondere Schwierigkeiten.

2.

Als Abschluß der Baden-Badener Aufführungen wird in der Stadthalle ein neues Werk geboten, das Hindemith und Brecht zusammen gearbeitet haben. Das „Lehrstück" hat mit Konzertmusik nichts mehr gemein. Es stellt einen Versuch dar, jenseits der bisher üblichen Form des passiven „Musikgenießens" sämtliche Anwesenden zu aktiver Teilnahme anzuregen. Das „Lehrstück" ist eine Weiterführung jener Absichten, um deren Verwirklichung sich Hindemith seit Jahren bemüht – aus der Erkenntnis heraus, daß

[1]) Es ist möglich, daß sich im Programm noch einiges ändert. Bei Abfassung des Artikels stand es noch nicht endgültig fest.

die konzertmäßige Darstellung keine innere Lebensfähigkeit mehr besitzt. Der dauernde Leerlauf unserer Konzertpflege ist der beste Beweis für die Krise dieser Form von Musikübung. Selbst die wichtigsten neuen Konzertwerke passen nicht mehr ganz in den Rahmen, in den sie gestellt werden, passen nicht in einen Riesensaal und vor ein gesellschaftliches Publikum, das Solisten- oder Dirigentenleistungen bewundern und anschwärmen will. Abwendung von der Konzertmusik ist der Leitgedanke der Badener Kammermusik 1929. Entspricht nicht die rundfunkmäßige Wiedergabe viel besser dem sachlichen, von subjektiven Bekenntnisinhalten losgelösten neuen Stil als die Aufführung im Konzert, wo der Interpret im Mittelpunkt steht? Müssen nicht von diesem neuen Stil aus auch neue Formen der Aufführung gefunden werden?

Aus der Berührung mit den Musikantengilden kam Hindemith seinerzeit zu seinen Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde. Im „Lehrstück" ist der Kreis noch weiter gezogen. Es bezieht sich auch das Publikum mit ein. Behandelt wird der Tod eines abgestürzten Fliegers. Zwischen ihm und einem kleinen Chor entwickelt sich ein Dialog über den Sinn der modernen technischen Erfindungen („das Brot ist dadurch nicht billiger geworden") und über den Tod. Der berühmte Flieger will nicht sterben. Er wird über die Bedeutungslosigkeit seiner Person belehrt. Der einzelne Mensch ist nichts. Er kann kommen und gehen – es ist belanglos. An der großen Aussprache nehmen alle Anwesenden teil. Eine kleine Gruppe singt ihnen vor. Aus dem Zusammenwirken der verschiedenen Körper, der beiden Solisten, des Chores, des Saalorchesters, des Blasorchesters von draußen und schließlich des Publikums entsteht das „Lehrstück". Da es vollständig von Dilettanten soll ausgeführt werden können, hat Hindemith seinen Stil aufs äußerste vereinfacht. Die vorwiegend deklamatorische Behandlung der Singstimmen fällt auf. Die Melodik zeigt Verwandtschaft mit der Gregorianik. Schon im „Marienleben" waren gregorianische Elemente schöpferisch aufgenommen worden. Auf strenge Polyphonie ist völlig verzichtet.

Das „Lehrstück" ist ein Versuch. Es wird in Baden-Baden nicht in einer endgültigen Gestalt aufgeführt. Erweist sich der beschrittene Weg als fruchtbar, dann soll es später noch um eine Reihe von Nummern, auch rein schauspielerische, erweitert werden.

Walter Gronostay (Berlin)

DIE MÖGLICHKEITEN DER MUSIKANWENDUNG IM TONFILM

Zu jäh ist der Anprall neuartiger Anforderungen, die Radio, Tonfilm etc. an die Musik stellen, als daß nicht der von Wagner aufgestellte Kanon über die Beziehung der Musik zu den anderen Künsten schon längst zertrümmert worden wäre. Um einerseits dem Postulat der Zeit zu genügen und andererseits sich nicht vollends planlosem Experiment zu verschreiben, gilt es heute, von Fall zu Fall so präzis wie möglich die Beziehung der Musik zu den anderen jeweils in Frage kommenden Künsten klarzulegen, um daraus wenigstens einige Maximen für die Praxis ableiten zu können.

Der Tonfilm, um den es sich hier handele, gibt der Musik drei Möglichkeiten, sich in Beziehung zu filmischem Geschehen zu setzen.

1. Beibehaltung der alten Illustrationspraxis.

Die Anwendung der Musik in diesem Falle – der einzigen Art, in der man bislang Musik zum Film überhaupt angewandt hat – entspringt einer eigentümlichen Notlage des stummen Films. Denn in jedem Kinotheater muß die Diskrepanz zwischen organisierter Optik uud unorganisierter Akustik – läuft der Film ohne Begleitmusik – jedem Zuschauer unangenehm zu Bewußtsein kommen. Dem geformten Bildablauf tritt durch ungeformte Geräusche aller Art: Stuhlklappen, Kommen und Gehen des Publikums, Papiergeraschel, Geflüster etc. ein Ablenkungsfaktor entgegen, der dessen Beeindruckungsmöglichkeiten peinlich stört. Also hat man zu dem Mittel gegriffen, den Raum nicht nur optisch sondern auch akustisch zu organisieren, indem man zum Film eine Musik erklingen läßt, deren Tempo und Charakter dem des Bildstreifens nach Möglichkeit kongruent sein sollte.

2. Anlaß zur Musik aus dem Filmgeschehen heraus.

Hier wird die Möglichkeit zur Musikäußerung bedingt durch die szenische Situation. Nur wenn ein Sänger, ein Orchester sichtbar wird, hört man Gesang, Musik. Der übrige akustische Teil eines solchen Filmes wird wohl vornehmlich durch Sprachszenen und vor allem organisiertem Geräusch[1]) bestritten werden. Zu erhoffen ist in diesem Fall, daß eine solche Art der Musikanwendung die Operntechnik unserer Tage ad absurdum führt. Eine Musikäußerung im Sinne einer nach rein musikalischen Gesetzen geformten Pièce muß nämlich zum Stillstand der Handlung und somit des Bildablaufes führen, steht somit zu den Gesetzen des Filmes, die – genau wie die der Bühne – vor allem bildhafte Bewegtheit fordern, im strikten Widerspruch. Die einzige Möglichkeit, diese Klippe zu umschiffen, wäre eine ungeheuer intensive Ausgestaltung der Großaufnahme, wie z. B. in dem Film „Die Jungfrau von Orléans". Der Regisseur müßte sozusagen zu einer „Gesichtsmuskelmontage" greifen.

3. Anlaß zum Filmgeschehen aus der Musik heraus.

Dieser sehr viel versprechende Weg ist bisher noch kaum – mit Ausnahme eines optischen Bewegungsspiels von Hirschfeld-Mack – eingeschlagen worden. Hier würde sich aus dem rhythmischen und dem Spannungsverlauf der Musik, genau wie im Ballett, die Bildbewegung ergeben. Versuche rein filmischer Natur, an Stelle einer rationalistischen Handlungslogik einen rein konstruktiven, rhythmischen Bewegungsmotor zu setzen, sind immerhin schon gemacht worden: Filme von Hans Richter, Man Rey, Léger, Picabia etc.

Das Drehbuch eines solchen Filmes müßte zusammen mit einem Musiker entworfen werden, der – nachdem jeder Meter unveränderlich festgelegt worden ist – die Komposition zu vollenden hat, noch ehe man an die Aufnahmen gegangen ist. Während der Aufnahmen wird die fertige Musik gespielt, nach deren Ablauf sich das Bildgeschehen reguliert.

Diese drei Möglichkeiten der Musikanwendung im Tonfilm sind hier ganz unterschiedlich voneinander beschrieben. Denkbar wäre auch der Fall, daß in der Praxis einmal in einem Film die Kombination aller drei auftreten könnte. Prinzipiell jedoch stellen sie wohl die einzigen Möglichkeiten dar, die die Musik überhaupt hat, um im Tonfilm in Erscheinung zu treten.

---

[1]) Es sei auf einen Aufsatz „Technik der Geräuschanwendung im Tonfilm" verwiesen, der im Augustheft der „Form" erschienen wird.

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

I.

NEUE RUNDFUNKMUSIK

1.

Seit Max Butting auf dem Göttinger Rundfunk-Kongreß die Notwendigkeit und Eigengesetzlichkeit einer Rundfunkmusik gefordert und seit die Frankfurter Sendegesellschaft damit begonnen hatte, Aufträge an Komponisten zu vergeben, ist die Frage einer rundfunkeigenen Musik über theoretische Erörterungen hinaus in den Bereich der praktischen Erfahrung gerückt. Man ging dabei von der Erkenntnis aus, daß das massive Klangbild der romantischen Musik sich für die Übertragung auf das Mikrophon nicht eignete, da dieses einen einfachen, durchsichtigen Klang und eine klare, reale Stimmführung verlangt. Denn alle koloristischen Werte werden abgeschwächt; gewisse feinere Klangmischungen und Nuancen fallen selbst bei einwandfreier Wiedergabe fort.

Damit ist die Frage des Kolorits bereits zu einer stilistischen Angelegenheit geworden. Eine wesentlich symphonische Musik wird sowohl durch ihre Ausmaße als auch durch ihre schwere Faktur gefährdet. Außerdem kommt die fluktuierende Dynamik, die Tendenz zu starken Instrumentballungen und ausladenden Höhepunkten nicht zur Geltung.

Die Ausschaltung aller dieser Hemmnisse führt nun von selbst zu einer Art von Musik, die nicht nur inhaltlich, sondern auch soziologisch den völlig neuen Forderungen des Rundfunks entspricht.

Wie die Oper im Begriff ist, sich zum Hörspiel zu verwandeln, so tritt an die Stelle der großen Symphonie eine nach kleineren Dimensionen und einem kontrastreichen Formverlauf strebende Suitenmusik. Diese auf Vereinfachung und Versachlichung hinzielenden Tendenzen decken sich mit wesentlichen Strebungen der gegenwärtigen Musik. Es ist daher kein Zufall, daß die wichtigsten Originalmusiken für Rundfunk auch von Komponisten stammen, die an dieser Entwicklung aktiv beteiligt sind.

Dieses Zusammentreffen zwischen Rundfunk und neuer Musik führt auch wieder in die soziologische Perspektive. Wie die neue Musik als „Gebrauchsmusik" ihr Verhältnis zum Verbraucher auf einer veränderten Basis regelt, so ist der Rundfunk gezwungen, sein Programm auf einen breitesten Hörerkreis einzustellen. Dieser Kreis aber ist keine Gemeinschaft, sondern eine Summierung vieler privater Einzelexistenzen.

Es fehlt nicht nur der äußere Eindruck des Konzertsaals sondern vor allem der Rausch der Massensuggestion, den eine weltanschaulich fundierte romantische Symphonie voraussetzt. Daraus ergibt sich für eine neue Rundfunkmusik die Notwendigkeit, nicht nur gewisse technische Regeln einzuhalten, sondern sich vor allem in ihrer Gesinnung und in ihrer künstlerischen Haltung dem völlig veränderten Verhältnis zum Hörer anzupassen.

2.

Die Form der Auftragserteilung hat sich, soweit bis jetzt erkennbar, durchaus bewährt. Es liegen Werke von Butting, Graener, Schreker, Toch und Weill vor, die sich in verschiedener Weise mit dem Problem einer Rundfunkmusik auseinandersetzen.

Graener bleibt in dem „Vorspiel und Arie für Solosopran und Kammerorchester" in seiner nachromantischen Lyrik. Seine Anpassung an die Bedingungen des Rundfunks beschränkt sich auf die gelockerte, Füllstimmen vermeidende Instrumentation und gelegentliche Hereinnahme älterer Stilprinzipien, wie der kanonischen Bläserführung in dem instrumentalen Intermezzo, das von zwei Sologesängen eingerahmt wird.

Schreker, der sich bereits in seinem „Singenden Teufel" um einen mehr konzisen und klaren Orchestersatz bemüht hatte, konnte in seiner „Kleinen Suite für Kammerorchester" den Anschluß an einen spezifischen Rundfunkstil leichter finden. Während er einerseits (im Kanon und im Fughetto) über die Instrumentation hinaus zu einer klar umrissenen Polyphonie gelangt, bleibt er, vor allem in den letzten Sätzen, bei seiner früheren Art schwelgerischer Farbmischungen, die sich am Mikrophon weniger gut abzeichnet.

Bei Schreker handelt es sich um eine sechssätzige Suite. Dieser für den Rundfunk besonders geeignete Formtypus reiht kurzgliedrige, unbeschwerte Ablaufsformen aneinander. Ein solches Prinzip der Gewichtsauflockerung ist in Ernst Tochs „Bunter Suite" Op. 48 noch stärker und plastischer ausgenutzt. Denn während noch Schreker in der Suitenform mehr einen äußeren Rahmen als einen Inhalt sah, setzt Toch an dem wesentlichsten Punkte an: er schreibt eine dezidierte, verfeinerte Unterhaltungsmusik. Sie hält stilistisch durchweg Niveau, verbreitert aber ihre Resonanzfähigkeit bis zu einem wirkungssicherem „Karussel"-Finale. In der äußerst sparsamen, aber immer deutlichen und klangvollen Instrumentation, in der Lockerheit des auf die Bedingungen des Mikrophons vorzüglich abgestimmten Satzes ist eine Verschmelzung der künstlerischen und soziologischen Forderungen gelungen. Von der Thematik Tochs gibt der Anfang des an erster Stelle stehenden Marsches ein Bild (Notenbeispiel 1)[1]).

Im Gegensatz zu diesen hält Max Butting in seiner „Musik für Radioorchester" mehr an einer symphonischen Ausdrucksweise fest. Seine Musik ist schwerflüssiger und gedanklich komplizierter; sie bedarf eines größeren Apparats und steht auch in ihrem dreisätzigen Formverlauf der Symphonie näher. Es liegt in Buttings persönlicher Entwicklung, daß sein Werk sich nicht an ein breites Publikum, sondern an einen kleineren Kreis interessierter Hörer wendet.

Kurt Weills „Berliner Requiem" (Kleine Kantate für drei Männerstimmen und Blasorchester) liegen Texte von Bert Brecht zugrunde, die durch ihre Idee miteinander verbunden sind. Sie nehmen in einer brutal-materialistischen Art zum Problem

[1]) Siehe Notenbeilage

des Todes Stellung. Aus Brechts Versen spricht ein bitterer Pessimismus, hinter dessen betonter Realistik sich unversehens irrationale Abgründe auftun. Wir stellen ein Beispiel hierher:

> Als sie ertrunken war und hinunterschwamm
> Von den Bächen in die größeren Flüsse,
> Schien der Opal des Himmels sehr wundersam,
> Als ob er die Leiche begütigen müsse.
>
> Tang und Algen hielten sich an ihr ein,
> So daß sie langsam viel schwerer ward
> Kühl die Fische schwammen an ihrem Bein
> Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.
>
> Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch
> Und hielt nachts mit den Sternen das Licht in Schwebe.
> Aber früh war er hell, daß es auch
> Noch für sie Morgen und Abend gebe.
>
> Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war,
> Geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich vergaß,
> Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar
> Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.

Weill trifft, wie in der „Dreigroschenoper" den Ton der Texte in einer sinnfälligen, plastischen Deklamation. Seine Musik ist immer einfach, von einer bänkelsängerischen melodiösen Haltung, bisweilen absichtlich parodierend (wie in dem Boston auf den Tod eines Mädchens), dann wieder agressiv (die beiden Stücke auf den unbekannten Soldaten). Hier geht Weill so weit, daß er gegen einen ordinären Marsch das Glockenspiel der Potsdamer Garnisonkirche („Üb' immer Treu und Redlichkeit") kontrapunktiert (Notenbeispiel 2) [1].

An anderen Stellen bricht auch in der Musik der drohende Ernst als eigentlicher Inhalt des Stückes durch. Er gipfelt (wieder ähnlich wie in der „Dreigroschenoper") in einem Schlußchoral, dessen Anfang wir wiedergeben (Notenbeispiel 3) [1].

So spiegelt Weills Musik in ihren schwankenden Ausdruckssphären die ganze Vielfalt der Texte, ohne deren metaphysische Resonanz überall zu erreichen.

Die instrumentalen Ausdrucksmittel des Stückes sind denkbar einfach: ein kleines, äußerst sparsam behandeltes Blasorchester, das in seiner Zusammensetzung von der Jazzband abgeleitet ist. In der Begleitung herrschen primitive, oft marschmäßig zugespitzte Rhythmen vor. Auch hier ist alles auf Plastik und Deutlichkeit gerichtet.

Darin liegt zugleich auch die Eigenart und die Bedeutung des Werkes. Allgemeinste Inhalte werden in persönlichster Prägung, aus stärkster Verbundenheit mit der Zeit und für jeden Menschen zugänglich ausgesprochen. Hier wird eine Verschmelzung mit der Idee des Rundfunks erreicht, die ihn von einem Instrument der Unterhaltung zu einem Mittler letzter menschlicher Inhalte macht.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter und Heinrich Strobel.

---

[1] Siehe Notenbeilage

II.

MATYAS SEIBER: SCHULE FÜR JAZZ-SCHLAGZEUG

mit einem Anhang: Das Schlagzeug im Orchester von Paul Franke. – B. Schott's Söhne, Mainz (1929)

Im Januar vorigen Jahres hat Karl Holl in diesen Spalten die Eröffnung der Jazzklasse am Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main angezeigt. Die Aufnahme zünftigen Jazzunterrichts in den Lehrplan einer musikalischen Hochschule hat damals einen kurzen Pressesturm hervorgerufen, der in einer eminent politisch angeregten Zeit wie der heutigen verständlich war. Das Interesse der musikalischen Öffentlichkeit hat sich sehr schnell beruhigt und neuen Tagesfragen zugewendet. Auch hat die Entwicklung der Dinge zunächst eine Einbeziehung stilistischer Jazzelemente in die Kunstmusik an einigen Stellen gebracht, deren Wirklichkeit über alle theoretischen Einwände hinwegschritt und bisher wohl in dem von Wiesengrund-Adorno als solchem gekennzeichneten Sürrealismus von Weills „Dreigroschenmusik" gipfelte.

Wenn der Verständige nicht ganz ohne augurisches Schmunzeln diese raffinierte Weillsche Musik scheinbar ganz naiv im Repertoire bürgerlicher Tanzorchester auftreten sieht, so dient die Einrichtung eines akademischen Jazzunterrichts ja ganz anderen Zwecken. Man mag die herrschenden Formen heutiger Tanzmusik nun als Wahrzeichen dekadenter Lüsternheit oder unbefangener Jugendlichkeit ansehen, die Tatsache bleibt bestehen, daß sie drei Viertel des öffentlichen Musikbetriebes einnehmen. Das kleinere oder größere Jazzorchester, dessen Mitglieder neben der Tanzmusik auf Jazzinstrumenten auch große Teile der Salonmusik (im weitesten Sinn) auf den traditionellen Instrumenten beherrschen und aufführen, versorgt heute den größten Teil des Musikbedarfs. Seine Spieler aber rekrutieren sich, wie Holl schon feststellte, – und zwar in steigendem Maße – aus Konservatoriumsschülern. Wenn also die musikalische Berufsschule schon gesunde Auswahl ihres Schülermaterials und dessen Zukunft nicht garantieren kann, so ist es nur recht und billig, wenn sie zumindest seine Zukunftsaussichten nicht durch ungeeigneten Lehrstoff unterbindet, sondern ihm die bestmögliche Ausbildung auf den Gebieten gibt, die sie am nötigsten brauchen.

Mátyás Seiber, der Verfasser der hier zu besprechenden Jazzschule, ist auch der Leiter der Jazzklasse am Hochschen Konservatorium. Der junge Komponist, Schüler von Kodály, hat sich im Verfolg gewisser persönlicher Arbeitsziele für Technik und Stil des Jazz interessiert und sie an Ort und Stelle, in Amerika, studiert. Seine besondere Eignung für die übernommene Aufgabe wird m. E. dadurch bewiesen, daß er nicht im Jazzgebrauch spezialistisch eingefangen ist, sondern das ganze Gebiet musikalischen Formwollens mitgestaltend überblickt und zum Jazz sogar eine durchaus kritische Stellung einnimmt. Das gibt seiner Lehrtätigkeit ihre pädagogische Berechtigung, das kennzeichnet auch seine Methodik, deren in der Jazzschule niedergeschlagener Denkkreis entsprechend weit über die bloßen Gebrauchsanweisungen des Jazzspiels in der Wenskat-Bareselschule und der Etté-Ruschelschule hinausgeht. Nicht etwa, daß Seibers Lehrbuch diese praktischen Anweisungen vermissen ließe. Sie werden sogar doppelt, einmal für das Jazzschlagzeug und dann in dem von Franke beigetragenen Anhang noch einmal für Sinfonieorchesterschlagzeug, gegeben. Nur daß in Seibers Anweisungen die Gründlichkeit

und umfassende musikalische Allgemeinbildung des geschulten Musikers, Instrumentalkenners und Komponisten eingegangen sind. Dadurch erhält sein Lehrgang einen Umfang, einen Aufbau und eine musikalische Fundierung, die auf vollständige Erreichung des vorgesetzten Zieles Anspruch erheben können. Man merkt jedem Satz und jeder Übung an, daß das bereits vorhandene Lehrmaterial verwertet wurde, daß die amerikanischen Jazzerrungenschaften beherrschend einbezogen sind, und daß nicht ein bloßer Spezialist, sondern ein Pädagoge der Jazztechnik und ein Musiker den Lehrgang aufgebaut hat. Praktisch hat der Verfasser seine Stoffbeherrschung und Lehrbegabung bereits im März dieses Jahres in einem Konzert der Frankfurter Jazzklasse erwiesen, in dem sich verhältnismäßig große Gesamtdisziplin und besondere Einzeltalente zeigten. Ein Orchester, dem Mitglieder der Klasse zugehören, konzertiert unter Seibers Leitung häufig im Frankfurter Rundfunksender.

Die Einteilung des Lehrbuchs beginnt wie üblich mit der Aufstellung der Noten- und Pausenwerte, denen sich Vortragszeichen und Erklärung der italienischen Bezeichnungen anschließen. Es folgt die Gesamtaufstellung der Jazzschlagzeuginstrumente und Anschlagsgeräte, dann wird jedes Instrument einzeln mit Beschreibung, Handhabung, Notierung und Übungen durchgenommen. Kombination verschiedener Instrumente, Körperhaltung, Synkopation, Scheintakte, Applikaturen verschiedener Art werden gesondert behandelt, ebenso die rhythmischen Möglichkeiten und Varianten der hauptsächlichen Tanzformen. Besondere Bedeutung ist den „breaks", den solistischen Einlagen – im vorliegenden Fall des Schlagzeugs – beigelegt, von denen eine kombinatorische Sammlung einzeln erschienen ist. Zum Schluß wird als praktisches Beispiel der zu leistenden Arbeit die Einrichtung eines Stückes für das Jazzschlagzeug gegeben, die übrigens den Verfasser auch als Jazzkomponisten zeigt, der seinen Gegenstand völlig beherrscht.

Paul Frankes Anhang beginnt mit den Instrumenten mit unbestimmtem Ton und gibt für die Instrumente mit bestimmter Tonhöhe noch einmal eine kurze Darstellung des Tonsystems. Die letzten seiner Übungen (aus Strawinskys „Soldatengeschichte") gehen mit ihren ungewöhnlichen Anforderungen an den Orchesterschlagzeuger schon wieder auf das Gebiet der Jazztechnik über, nur, daß es sich eben bei ihnen nicht um improvisatorischen „break", sondern um exakte kompositorische Vorschrift handelt.

Zusammenfassend kann Seibers Lehrbuch den musikalischen Lehranstalten dringend zur Einführung empfohlen werden. Ernst Schoen (Frankfurt a. M.)

MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

ZEITSCHAU

1.

In der Hauptversammlung des A. D. M. auf dem Duisburger Tonkünstlerfest wurde beschlossen, mit der I. G. N. M. in engere Arbeitsbeziehungen zu treten. Man plant sogar eine Verbindung der Musikausschüsse. Außerdem ist der „Reichsverband der deutschen Tonkünstler und Musiklehrer" auf dem Plan erschienen, der ebenfalls mit dem

A. D. M. in Fühlung kommen will. Vielleicht nur eine taktische Maßnahme jener Kreise, die ein Übergewicht der I. G. N. M. befürchten und durch den Reichsverband Stärkung ihrer kunstpolitischen Tendenzen erhoffen. Vielleicht aber auch ein Vorgehen, das aus der Erkenntnis resultiert, daß das bisherige Nebeneinander von Musikfesten gleicher Grundrichtung in der gegenwärtigen Situation nicht mehr tragbar ist. Jene Produktion, auf die solche Musikfeste abzielen, ist im dauernden Rückgang begriffen. Neben Konzert und Oper treten neue, zukunftsreiche Formen und bieten dem hellhörigen Musiker neue Möglichkeiten. In diesem Augenblick versuchen die älteren Verbände eine Konzentration der Kräfte. Ihre Aktionsfähigkeit könnte gestärkt werden. Aber nur, wenn sie sich zu einer eindeutigen, zeitnahen Politik bekennen, wenn sie sich den aktiven Kräften anschließen. Eine tonkünstlerische Kompromißlerei müßte definitiv zum Ende führen. Es bleibt abzuwarten, wie sich die jetzt aufzunehmenden Verhandlungen entwickeln.

2.

Seit einiger Zeit bemühen sich die großen politischen Pressedienste auch um künstlerische Referate. Das W. T. B. berichtet meist über die Besuche deutscher Musiker im Ausland. Es beschränkt sich dabei im allgemeinen auf mehr oder weniger blumige Tatsachenreferate. Über die Duisburger Opernwoche berichtete diesmal auch die nicht offiziöse, von rechts gerichteten Kreisen unterstützte T. U. Dabei wurde über die zweite Kammermusikmatinée und über die Aufführung des „Maschinist Hopkins" folgendes verbreitet:

> „Die Kammermusikmatinée des Duisburger Tonkünstlerfestes brachte wiederum nur geringe Ausbeute an Werken, denen man mehr als ein Leben auf Druckpapier prophezeien könnte. Kurt Thomas, der Schöpfer der erfolgreichen Markus-Passion, enttäuschte mit einer ledernen Sonate für Flöte und Klavier, Julius Schloß durch ein langweiliges Streichquartett. Neben einer Suite von Ernst Bepping [soll heißen: Pepping] die höchst überflüssiger Weise wiederholt wurde, da man anscheinend befürchtete, man könnte dieses „Meisterwerk" beim ersten Hören nicht kapieren, wirkten die feinseeligen japanischen Gesänge von Werner Jülling für Sopran und Streichquartett besonders reizvoll. Um die Ausführung machten sich Margot Hillenberg Le Febré (Köln) [soll heißen: Hinnenberg-Lefèbre] und das Grevesmühl-Quartett sehr verdient".
>
> „Die Duisburger Opernfestwoche erreichte am Sonntag ihren Höhepunkt mit der Aufführung der Oper „Maschinist Hopkins" von Max Brand, einem jungen Wiener Komponisten. Die Erwartungen, die man auf dieses Werk gesetzt hatte, wurden zwar nicht in jeder Beziehung erfüllt, da das Libretto gar zu oft an Bühnensensation erinnerte, während die rechte Herkunft unschwer festzustellen ist. Metropolis-Film, Frantisek Langers Peripherie, Wedekind, Schreker, die zu dem trotz dieser Enttäuschungen äußerst bühnenwirksamen Werk unfreiwillige Beiträge beisteuern mußten. Metropolis, der Film der Maschinen, so ist Brands Oper die Verherrlichung der lebenspendenden Kraft der Schwungräder und Transformatoren. Er läßt sie flüstern und singen mit den Stimmen der Menschen und stöhnen und ächzen durch das Medium seines Orchesters. . . ."

Gegen sachliche Berichterstattung über künstlerische Ereignisse durch Korrespondenzen ist nichts einzuwenden. Aber hier werden Werturteile in einer verschmockten überheblichen Art und Weise abgegeben, hier werden Kunstwerke ohne Sachkenntnis und daher ohne jede Begründung abgelehnt. Ein Mann, der nicht einmal Titel und Namen einwandfrei mitzuteilen vermag, der sich (wie man sieht) in der deutschen Sprache nur mangelhaft ausdrücken kann, erlaubt sich, als künstlerischer Zensor aufzutreten. Dutzende von kleinen Zeitungen drucken so etwas nach. Sowohl im Interesse der Künstler, wie einer sauberen Kritik ist gegen diese Methode auf das Entschiedenste zu protestieren.

3.

Vor einigen Wochen ging eine Notiz durch die Presse, wonach die in Moskau tagende Kommission für Musikpflege der kommunistischen Partei „Richtlinien aufgestellt hat, um die russische Musik zu proletarisieren. Werke wie „Jonny“ und „Wozzeck“ werden als konterrevolutionäre Musik bezeichnet, die von einer dem Proletariat feindlichen Harmonik getragen seien. Künftig sollen die Tonkünstlervereinigungen nur Werke wiedergeben, die dem sozialistischen Aufbau und dem Kampf des Proletariats gegen die kapitalistischen Elemente in Stadt und Land dienen“. Die starrsinnige Anwendung der sowjetistischen Ideologie führt zu merkwürdigen Widersprüchen. Welche Kurzsichtigkeit gehört dazu, ein Werk wie Bergs „Wozzecks“, das heute noch ein wohl verdauendes Opernpublikum heftig provoziert, als konterrevolutionär zu bezeichnen. Büchner, der Autor des „Wozzeck“, des „Leonce und Lena“ als Reaktionär – das zu entdecken, blieb der Moskauer Kommission vorbehalten. Die Russen verrennen sich immer weiter. Man kann eine so ungegenständliche Kunst wie die Musik nicht einer politischen Kampfidee unterordnen. Musik als Ausdruck einer Parteigesinnung ist eine Unmöglichkeit und widerspricht ihrem innersten Wesen. Es gibt stilistisch revolutionäre, es gibt auch klanglich agressive, aber es gibt niemals politisch revolutionäre Musik. Es ist bestimmt heute wichtiger, aufrüttelnde Musik für Arbeiter zu schreiben als nationalistische Kampflieder. Musikalisch aber können beide ohne Schwierigkeit ausgewechselt werden. (Man denke an die Sachen von Eisler.) Im übrigen ist die moderne russische Musik selber der beste Beweis für die Unmöglichkeit, politisch revolutionäre Musik zu verfertigen. Sie ist stilistisch durchaus traditionell, erst die Dichtung oder das ihr zugrunde gelegte Programm macht sie revolutionär. So ist es möglich, daß jüngst zu einem Revolutionsballett ein Tanéjewepigone wie Glière auf Staatskosten die Musik liefern konnte.

Karl Holl (Frankfurt a. M.)

BERICHT AUS DUISBURG

1.

Der „Allgemeine Deutsche Musikverein“, der seit der Jahrhundertwende so etwa alle fünf bis acht Jahre in einer der Industriestädte des Westens getagt hat, ist 1929 zum ersten Mal im Zentrum dieses Schauplatzes riesiger Industrie, erwerbsmäßig wirkenden Geistes zusammengekommen. Mitglieder, Freunde und Gäste des A. D. M. V. haben dort unter trübem Himmel, über dem basso ostinato eines eckigen Arbeitsmelos und zuckenden Arbeitsrhythmus das Schaffen am äußeren Schicksal Deutschlands aus nächster Nähe stark empfunden. Sie haben sich aber auch davon überzeugt, daß in dieser Kraftzentrale realen Wirkens die ausgleichende, hebende und verklärende Macht des aus sich selbst wirkenden Geistes nicht verkannt, sondern mit Nachdruck gewollt und gepflegt wird. Die Berührung mit einer Stadtverwaltung, deren Oberhaupt, Dr. Karl Jarres, aus persönlichem Bedürfnis die Notwendigkeit solchen Gegengewichts erkannt hat und aus dieser Erkenntnis ohne falsches Pathos die Konsequenzen zieht, mit einer Bühne, die unter Leitung von Dr. Saladin Schmitt innerhalb der natürlichen Bindungen jedes Stadttheater-Betriebs ein Höchstmaß von Arbeitswillen und

Ensemblegesinnung aufweist, mit einem Orchester, das Paul Scheinpflug in jeder Hinsicht zu bedeutender Leistungsfähigkeit mobilisiert hat, – all das ist für die Veranstalter und für die Teilnehmer dieses 59. Tonkünstlerfestes, nicht zuletzt auch für die Autoren, als bleibender Gewinn zu buchen. Auch das Publikum zeigte eine wohltuend sachliche, unvoreingenommen teilnehmende Haltung. Kurz und gut: Duisburg, die zeitbewußte Stadt, hat die geistige Belastungsprobe, um die sie sich selbst beworben hatte, ausgezeichnet bestanden. Wie aber hat der A. D. M. V. gerade in diesem Milieu vor dem Forum zeitbewußter Hörer abgeschnitten?

2.

Der A. D. M. V. hat diesmal, das erste Mal seit seiner Gründung, vor allem der Oper dienen wollen. Den Kern des Duisburger Programms bildete die Opernfestwoche, die vier abendfüllende und fünf kürzere Werke neueren und neuesten Bühnenschaffens herausstellte. Sie war als Wille ein Echo des bekannten, täglich lauter schallenden Notrufes von der Krise der Oper und damit, zur Ehre der Leitung des A. D. M. V., ein sinnvolles, dankenswertes Unternehmen. Sie war als Tat jedoch nur ein schwacher, kompromißlicher Beitrag zum Bild der vorhandenen Kräfte und damit, nicht zum Ruhme des Musikausschusses, nur eine schwächliche, rasch verhallende Antwort auf jene Klage. Das Kompromiß begann eigentlich schon damit, das man den Vorstoß zugunsten der Oper, vermutlich im Sinne der an dieser Gattung schaffend nicht interessierten Mitglieder, mit zwei Kammermusiken schämig drapierte, was wieder für die Zusammensetzung des Musikausschusses nicht ohne Folgen blieb. Berg, Haas, Holle, Jarnach, Reznicek, Schulz-Dornburg – das sind alles erprobte, nach irgend einer Seite hin vertrauenswürdige Kräfte. Doch drei von ihnen kommen ihrem Arbeitsbereich und Arbeitsziele nach zur Einleitung einer Opernaktion kaum in Frage und der wohl eben aus diesem Grunde kooptierte Hans Pfitzner steht den neuen Strebungen auf diesem Gebiet so fremd gegenüber, daß auch er nicht als Bereicherung eines solchen „Generalstabes" gelten darf. Schließlich hat auch das Duisburger Theater in die Programmgestaltung hineingeredet und die Hereinnahme der „Troerinnen", sowie des „Maschinist Hopkins" veranlaßt. Es muß in diesem Zusammenhang entschieden einen Vorwurf gegen die Verantwortlichen des A. D. M. V. bedeuten, wenn man feststellt, daß sie außer der späten Einlösung einer erstmals von Wien und Breslau erfüllten Ehrenpflicht gegenüber Arnold Schönberg und außer der Wiederholung des gleichfalls schon vor längerer Zeit im Stadttheater Bochum-Duisburg kreierten „Traumspiels" von Julius Weismann kein irgendwie belangvolles Werk zeitgenössischen Bühnenschaffens zu fördern hatten; daß sie abgesehen von den zwei genannten, reifen Erscheinungen keine von der Musik her irgendwie dramatisch zwingende Begabung vorstellen konnten; und daß sie unter den ausgewählten Werken eines ins Licht der Rampe stellten, das besser im Dunkel einer Schublade verblieben wäre und im Hinblick auf das geistige Ringen unserer Tage geradezu wie ein Hohn wirken mußte. Warum hat man, wenn schon nichts Besseres und Stärkeres vorlag, nicht den Mut gehabt, dem Schwachen, Unvollkommenen, Minderwertigen das Starke, Vollkommene, Vollwertige gegenüberzustellen? Warum hat man nicht lieber auf die „Versuche" verzichtet und außer dem einsamen Memento Schönbergs, außer den mehr melodramatischen als opernhaften Werken von Weismann und Peeters unbestrittene Meisterwerke zeitgenössischen Ringens um die Oper wie Busonis „Faust",

Bergs „Wozzek", Hindemiths „Cardillac" vor das Gewissen der Hörer gestellt; ergänzt etwa durch Stücke eines Weill, Krenek oder auch irgendwelcher begabter Komponisten von mehr bewahrender Haltung? Die Not der Oper ist als künstlerisches Problem viel mehr eine Not des Komponierens als eine Not der Komponisten. Aufgeführt wird von neuen Opern mehr als genug; aber zureichend, ja auch nur hoffnungsvoll ist nur ein verschwindend kleiner Bruchteil. Wirkliche Meisterwerke und wirkliche Talentproben können daher nicht nachhaltig genug gezeigt und gestützt werden. Dagegen muß jede Niete unter dem Gesichtspunkt dieser inneren Lage und des heut besonders kostbaren äußeren Aufwandes doppelt und dreifach enttäuschen.

3.

Wer in schwülen Tagen so viele Stunden erwartungsvoll gehorcht hat, um meist schon nach 15 – 30 Minuten zu bemerken, daß die Geschichte auf der Bühne und im Orchester nun ihren hoffnungslos eindeutigen, keineswegs zukunftsreichen Verlauf nehmen werde, hat als Berichter das Bedürfnis, zunächst einmal diese mehr oder weniger negativen Eindrücke abzureagieren.

Das non plus ultra an Depression erzeugte nach einhelliger Meinung der davon Betroffenen jene „Tullia" von Paul Kick-Schmidt, deren Schatten nun hoffentlich noch recht lange auf hohem Kothurn, mit endlosen Spruchbändern und gezücktem Dolch in den Träumen der für ihre Annahme Verantwortlichen umgeht. Nein, so etwas von schlimmer Römer-Tragödie hat doch wohl niemand außerhalb des Musikausschusses überhaupt für bühnenfähig gehalten! Dieser schier endlose Vierakter, von dem noch ein gut Stück gestrichen war, ist der Prototyp eines kunstlosen Eklektizismus. Nach dumpfer Ergebenkeit während der drei ersten Aufzüge habe ich seinem Schlußakt, in dem die Leichen sich häufen, mit einer geradezu blutdürstigen Heiterkeit beigewohnt. Die Trivialitäten dieses Textes, dieser Musik sind inzwischen schon wie mit einem Schwamm aus dem Gedächtnis gelöscht. Es bleibt nur noch die Erinnerung: an einen schroffen stilistischen Gegensatz zwischen den ersten, im Fahrwasser des Musikdramas steuernden Akten und dem letzten, in dem sich der Verfasser mehr um traditionslos expressive Haltung bemüht; an eine Art Militärmarsch, mit dem die römischen Edlen zur Versammlung ziehen, an ein mächtiges Crescendo der Rührtrommeln, das an den preußischen Zapfenstreich erinnert, und an ein Ensemble, in dem die Männerstimmen mit dem aufwärtseilenden Motiv: „Tulliá, Tulliá, Tulliá!" Fangball spielen.

Kick-Schmidt beabsichtigt angeblich eine Synthese von Wagner, Verdi und Strauß, was wahrhaftig kein Kleines ist und ihm ja auch tatsächlich mißlingt.

Einen begabteren Versuch evolutionärer Operngestaltung hat Paul Strüver, der Duisburger Chordirektor, mit seinem heiteren Einakter „Dianas Hochzeit" unternommen. In diesem „Intermezzo" von spanischer Lokalfarbe, in dem Maler, Soldat und Mönch dem ältlichen Advokaten das aus zwingenden Gründen ehebedürftige Modell Diana als Gattin andrehen, eint sich der Geist alter Buffonerie mit den Erfahrungen der neueren, vor allem der Puccinischen und Straußischen Musikkomödie und dem spezifischen Sinn des Praktikers für die führende Funktion der Singstimmen. Aber es fehlt dieser sehr geschickt gemachten Partitur des im „Versuch einer Autobiographie" merkwürdig nonchalant auftretenden Musikanten an eigenartiger Substanz und von da

aus wieder dem Ganzen an Ökonomie. Das Stück hat kein persönliches Gesicht und ist teils deshalb, teils durch Überdehnung der simplen Handlung um gut ein Drittel zu lang.

Ein Versager war auch die zweiaktige komische Oper „George Dandin“ von Georg Gropp, in der dieser 29jährige es sich viel schwerer macht als alle seine Duisburger Konkurrenten. Gropp hat den Molière, der ursprünglich parodistisches Zwischenspiel zu einer Ballett-Oper von Lully war, gleichfalls im parodistischen Sinne veropert; als Musikkomödie mit Sprechgesang und Kammerorchester, mit linearer Tendenz, starkem motorischen Einschlag und Sicherung seiner Atonalität in festen kontrapunktischen Formen. Unstreitig hat er eine gewisse konstruktive Begabung. Was seiner Musik aber vorerst überhaupt fehlt, ist Sinnfälligkeit; und was ihm gerade für die Oper fehlt, ist ein organisches Verhältnis zur Singstimme. Die Partitur ist, ziseliert auch in der Instrumentation, ein Gerinnsel aus kleinsten modernistischen Klangvokabeln und Satzbildungen, absolut preziös und in ihrer Unübersichtlichkeit langweilig. Mag sein, daß näheres Eindringen in das Feinwerk der Linien und Rhythmen ein reiferes Bild des rein handwerklichen Könnens vermittelt als das erste unvorbereitete Hören. Doch der papierene, unsinnliche und deshalb undramatische Eindruck der Diktion dürfte sich kaum verändern.

Soll man auch „Salambo“, Tanzdrama nach einem Entwurf von Lucy Kieselhausen, Musik von Heinz Tiessen, zu den Nieten rechnen? Vom Standpunkt bühnenmäßiger Wirkung aus muß man die Frage bejahen, so sehr es auch schmerzt, einen Musiker von so reinlicher, nicht unpersönlicher Art und so reifem Können in die Schicksalsfrage der Musikbühne hineinzuziehen. Zu den erregend gedachten, nicht erregend geformten Vorgängen auf der Bühne macht Tiessen, der erprobte Kammermusiker und Symphoniker, auf der ihm eigenen Ebene zwischen neudeutscher und zeitgenössisch expressiver wie konstruktiver Haltung eine Musik, die sich zwar nobel und rührig gibt, die aber in keiner Phrase eine wirklich dramatische Sendung bezeugt.

4.

Wir gelangen zu den Werken, die im Sinne der Gebrauchsoper verwendbar erscheinen und eine besondere persönliche oder sachliche Note zeigen. Am bescheidensten in jedem Betracht stellt sich in dieser Kategorie das kurze lyrische Spielchen „Der gefangene Vogel“ dar, zu dem Karla Höcker die in einem Märchen-China auf einer Marionettenbühne zwischen drei Personen spielende Handlung und Hans Chemin-Petit für ein winziges Ensemble die Partitur geschrieben hat. Der Komponist, aus der Schule von Paul Juon, ist Melodiker und Kammermusiker tonaler Richtung mit leicht impressionablem Einschlag; ein feiner, wenn auch keineswegs markanter Kopf, der als Musiker gleich dem „Marionetten-Spielmann“ auf der Bühne, die Prinzessin Ly-han, den Prinzen Wang-lu und den Wasserträger, der in Wahrheit ein Zauberer ist, an feinen Fäden hält und gegeneinander ausspielt.

„Der gefangene Vogel“ ist von vornherein nicht mehr als eine aesthetische Unterhaltung. „Die Troerinnen“, Dichtung nach Euripides von Franz Werfel, komponiert von Emil Peeters, wollen „Tragödie für Musik“ sein, kommen mit größtem musikdramatischen Ausspruch. Man verstehe nicht falsch: nichts liegt Peeters ferner als die

Abwandlung und Bewahrung einer im historischen Sinne „musikdramatischen“ d. h. aber psychologisch ausdeutenden und pathetisch steigernden Technik. Es geht ihm, im Gegenteil, um neue verinnerlichende Zusammenfassung des Gehalts, um große, aus sich selbst lebende Klangarchitektur, die in ideeller Verbundenheit mit der Architektur von Wort und Szene im geordneten Klangerlebnis das unmittelbar versinnlicht und verstärkt, was jene in Gedanken und im bildhaften Vorgang ausdrücken. Die besondere Formbegabung und Formerfahrung des erprobten Komponisten von Bühnenmusiken, sowie die zentrierte, allem Äußerlichen und Einseitigen abholde Haltung des respektvoll aufgenommenen Autors sinfonischer und kammermusikalischer Werke hat Peeters den Weg zu jenem hohen Ziel fraglos nahegelegt und erleichtert. Das Ergebnis ist nicht das erträumte Meisterwerk, das die Wucht des Stoffes – die Tragödie des Krieges und Sieges, ausgetragen im Schicksal der überlebenden Frauen – durch die Wucht seiner musikalischen Fassung und Erfüllung so erhöhte und aktualisierte, wie es auf Grund einer verwandten Schicksals- und Gemütslage der Gegenwart an sich möglich wäre. Es ist vielmehr ein in sich ausgewogenes, nicht eben triebstarkes Stück „angewandter“ Kunst; auf der Grenze von Klangstimmung und linearem Ausdrucks-Willen, von melodramatischer und opernhafter Gebärde; dem Wort und der Handlung am nächsten in den Chören; die äußeren Vorgänge mit Beschränkung auf das Unumgängliche sicher untermalend. Immerhin weht daraus der reine Atem künstlerischer Sammlung und Redlichkeit, der uns im Zusammenhalt mit der Wahl des Stoffes und im Zusammenhang mit den verwandten Bestrebungen so viel stärkerer Musiker wie Strawinskij und Honegger als für das Schicksal der Gattung bedeutsam erscheinen darf.

Ob der antike Mythus auf der Opernbühne, soziologisch gesehen, je wieder auf eine breite Gemeinde treffen wird, ob er, künstlerisch gesehen, je wieder Gestalter finden wird, ob er uns und der Oper als Kunstform als eine Art ideelles Fegefeuer bestimmt ist, das Bühne und Partitur vom Menschlich-Allzumenschlichen reinigen soll, das sind Fragen, die wir vorerst noch ungelöst in der Luft liegen lassen müssen. Auf der anderen Seite macht sich immer stärker der Anspruch unseres heutigen Lebens auf Bildung eines neuen, zeiteigenen Opernmythus geltend und hat sich in Duisburg mit dem „Maschinist Hopkins“ von Max Brand wieder zum Wort gemeldet. Was bisher in diesem Genre über die Bretter ging, war vorwiegend Re-Aktion, Parodie und Satire, mit oder ohne tiefere Bedeutung. „Hopkins“ aber will Aktion, will aus unmittelbarer Schau symbolische Gestaltung unseres wesentlich durch die Maschine bestimmten Daseins sein; will von der Musik her oder doch mit entscheidender Heranziehung der Musik, des Orchesterapparats und des gesungenen Worts, die Gefühls- und Handlungswelt des „Maschinen-Menschen“ im dramatischen Gleichnis erschließen. Der tatsächliche Erfolg ergibt jedoch auch hier, und hier sogar mehr als bei den anderen diskutablen Werken der Duisburger Schau, einen erheblichen Abstand vom Ziel. Was Brand mit und zu einer revueartigen Folge von 12 Bildern musikalisch zu sagen hat, ist weit mehr Klang-Regie als Klang-Schöpfung; es ist mit einem heut auf anderem Gebiet üblich gewordenen, für den Vorgang selbst ungemein bezeichnenden Wort: Klang-Montage. Brand hat bei seinem Lehrer Schreker manches Technische gelernt, er hat sich ideell wohl auch von Krenek anregen lassen. Seine besondere Intuition in diesem Stück besteht darin, die Maschinen gleich den vermenschlichten Geistern der Romantik reden, bezw. in einer Art Sprech-

gesang frei nach Schönberg artikuliert tönen zu lassen. Sein besonderer Trick ist der, dieser Romantik im neuen Gewande in regelmäßigen, wohlberechneten Abständen – vor allem szenisch, aber auch musikalisch in Gestalt von Nigger-Song, Black-Bottom, Tango usw. – Dosen vom Realismus der Gegenwart kontrastierend beizumengen. Sicher weiß er mit seinem Pfund sehr sparsam zu wuchern. Doch dieses Pfund ist, musikalisch genommen, sehr bescheiden. Eine Fülle dissonanter Farbtupfen täuscht nicht über die schwache, durchaus epigonale Grundstruktur der Partitur hinweg und die Liebesszene des 5. Bildes ist in ihrem neuromantischen Pathos gradezu enthüllend für das Anempfundene dieser Musik-Szenik und Szenen-Musik im Verhältnis zu ihrem Gegenstand. Das Ganze bleibt optisch und akustisch peripher und in der Gesinnung kompromißhaft. Ein Schattentheater, dessen Figuren die Tiefe fehlt und dessen ganze Technik keine stärkere geistige Gestaltung zuläßt. Ein Melodram vom Fluch und Segen der Maschine, das mit Umgehung einer entschiedenen Haltung zur wichtigsten dramatischen Beziehung: nämlich zur sozialen Frage in eine äußere Glorifizierung des braven, der Arbeit schicksalshaft treuen Arbeiters überführt wird. Die wahre Einsicht in diese Dinge und damit die Quelle zu ihrer musikalischen Gestaltung liegt in einer tieferen Schicht schaffenden Bewußtseins; da, wo die tragische Spannung von sinnvollem und sinnlosem Erwerb, von Arbeitszwang und Menschenwürde in Fleisch und Blut übergegangen und zu einem klaren Zeit-Gefühl geworden ist. Man wird auf diesen „Hopkins" noch öfter zurückkommen; denn er erfüllt immerhin äußerlich ein gewisses Bedürfnis nach Einbezug unseres heutigen Lebens in die Welt der Opernbühne und hat szenisch wie musikalisch Hand und Fuß. Aber man bleibe ihm geistig auf der Spur, um die Bildung eines falschen, mehr konjunkturmäßig als zwangshaft begründeten Typus der Zeitoper zu verhindern.

5.

Die nachhaltigsten musikalischen Eindrücke übten zwei abseitige, stilistisch seltsam genug divergierende Partituren: Weismanns „Traumspiel" und Schönbergs „Glückliche Hand".

Es gibt Fanatiker, die einem das Recht bestreiten werden, beide Werke in einem, wenn auch noch so weit gefaßten, Zusammenhang zu nennen, und die aus einem betont zeitgenössischen Musikempfinden Weismanns Qualitäten als solche anzweifeln werden. Ich beneide sie nicht um ihre Engherzigkeit und stelle fest, daß mir Weismanns Musik zum Strindberg in manchen Partien – so in der periodisch wiederkehrenden Klage um die Menschen, in der Thematik der Indratochter, im Lied des Offiziers „von der Linde und vom Sturmhut", in dem großartig intentionierten Klage-Choral der „Halle mit Orgel" – stark zu Herzen gegangen ist. Doch ich bin mir auch wieder bewußt, daß zwischen Weismanns und Strindbergs geistigem Habitus nicht nur der Potenz, sondern auch dem Wesen nach ein Abgrund klafft, der nicht zu überbrücken ist. Die schneidende Härte des Überrealismus Strindbergs wird von Weismann vielfach ins romantisch Träumerische abgebogen, an manchen Gestalten (wie etwa am Offizier) und an manchen Gedanken vorbei komponiert und eine wirkliche zyklische Zusammenfassung der 14 Bilder mangels eines angemessen dichterischen und dramatischen Kalibers nicht erreicht. Schließlich bleibt auch hier nur ein Melodram, das zudem etwa vom 8. Bild ab musikalisch fast nichts mehr Bedeutendes bringt. Aber es ist doch Musik

dabei, die aus sich heraus überzeugt, von der ein Fluidum auf die Menschen ausgeht.

Fluidum bei Weismann, aber auch Fluidum bei Schönberg! Eine gewisse magische Wirkung, die bei ihm noch erhöht wird durch den ausdruckshaften Zusammenklang der visionären Musik mit der visionären Szene, des Instrumentalklanges mit dem Klang des gespenstischen Sprechchors, sowie durch die vollkommene Kongruenz des Wollens und Vollbringens. Schönbergs Klangexpressionen reizen nicht mehr auf, sie fesseln durch die Meisterschaft ihrer Gestaltung heute auch den, dem ihre einsame Haltung als Schicksal evident zu sein scheint. Es wäre zu wünschen, daß außer der „glücklichen Hand“ nun auch die „Erwartung“, die als Musik vielleicht noch stärker inspiriert und dadurch zugänglicher ist, mehr beachtet werde. Es war jedenfalls erfreulich, daß der A. D. M. V. in diesem einen Falle seine Verpflichtung gefühlt und zusammen mit dem Stadttheater Duisburg sogar eine Wiederholung des Werkes ermöglicht hat. Bei dieser Wiederholung war Schönberg selbst zugegen und konnte sich davon überzeugen, wie stark er als unerschrockene und unbestechliche Persönlichkeit im Bewußtsein der Musiker und Musikfreunde Wurzel gefaßt hat.

Ein summarisches Urteil über die Bilanz der Opernfestwoche ist oben bereits vorweggenommen. Näheres Eingehen auf die mehr im negativen als im positiven Sinne aufgeworfenen Stilfragen ist aus Raumgründen nicht gut möglich; man müßte das ganze, sehr vielfältige Problem Oper aufreißen, ohne auch nur auf annähernd überzeugende Lösungen hinweisen zu können. Nur eins sei als wichtigstes, kritisches Moment der Duisburger Eindrücke noch einmal ausdrücklich betont: daß die Oper nicht erneuert, nicht aktualisiert werden kann, ohne daß sie wieder den singenden Menschen in den Mittelpunkt des Geschehens rückt; diesen singenden Menschen, der seit Wagner durch die Übermacht des sinfonischen Apparates erdrückt ward und der heute, da wir seinen Verlust immerhin schon schmerzlich empfinden, durch die Tendenz zur „entfesselten“ Optik und Mimik wieder neu bedroht wird. Grade für die stärker profilierten Werke des Duisburger Programms war das Übersehen, Umgehen oder Zurückstellen dieser Grundfrage des Opernschaffens ebenso bezeichnend wie gefährlich.

6.

Die Kammermusik, die an zwei Vormittagen erklang, schmilzt im Gedächtnis auf ganz wenige bleibende Eindrücke zusammen. In der ersten Matinée erhob sich über eine eklektisch spätromantische Kantate „Der Einsame an Gott“ von Philippine Schick, über die altertümelnd aphoristischen Kammerchöre „Der Baum des Lebens“ von Otto E. Crusius und über die in einem Schwall von „Technik“ ertrinkenden Orgelimprovisationen von Hans Gebhard ein formsicheres heiteres Trio für Flöte, Klarinette und Fagott von Hans Lang und, in mehr klassizistischen Bahnen, eine immerhin inspirierte, klar gebaute und spielerisch dankbare Orgelsonate von Wilhelm Kempff. In der zweiten Matinée wurde das schon in Genf durchgefallene Zwölftonquartett von Julius Schloß nochmals zu Grabe getragen; eine klassizistisch-didaktische Sonate für Flöte und Klavier von Kurt Thomas mit ebenso viel Geduld wie Zweifel am Wege dieses von Haus aus Begabten hingenommen. Eine Choralmusik für Orgel, 2 Trompeten, Solosopran und einstimmigen Männerchor von Karl Schäfer wirkte als Talentprobe eines noch nicht ganz geklärten Talents, der Zyklus „Die Jahreszeiten“ für hohe

Stimme und Streichquartett von Werner Jüllig als stimmungs- und formstarke Gestaltung kurzer japanischer Poeme. Das Ereignis aber waren hier zwei Chöre aus der Choralsuite a cappella von Ernst Pepping, in denen dieser gebürtige Duisburger den cantus firmus erst in Gegenüberstellung eines 3–5stimmigen kleinen und 4–8stimmigen großen Chores, dann in der Einheit eines 12stimmigen Satzes motettisch auswertet und zwischen Gegenwart und Vergangenheit kraftvoll die Brücke schlägt.

Das Niveau der Wiedergabe war durchweg befriedigend. Besonders in der Oper, wo außer dem musikalischen Oberleiter Paul Drach noch Wilhelm Grümmer und G. E. Lessing das vortreffliche Orchester dirigierten, wo hinter dem bis ins kleinste Glied aktivierten Sing-, Spiel- und Tanz-Ensemble die zusammenfassende, durchbildende Hand des Intendanten Saladin Schmitt und seines Spielleiters D. A. Schum spürbar wurde, wo Johannes Schröder als Bühnenbildner und August Rudolph als Gebieter des hoch entwickelten technischen Apparats für die stets eindrucksvolle, stets praktikable Szene sorgten. Die Duisburger Operneindrücke bleiben vor allem bei denen als Beispiel unvergessen, die dem Schlendrian unserer in jeder Hinsicht besser gestellten Großstadtbühnen dauernd gegenüberstehen. Aber auch im Konzert waren überwiegend wertvolle Kräfte aufgeboten. Als Solisten u. a. die Sopranistin Margot Hinnenberg-Lefèbre und der Organist Heinrich Boell, beide aus Köln, der Flötist Carl Bartuzat aus Leipzig und das einheimische Grevesmühl-Quartett. Als Vokalensembles: der Rheinische Madrigalchor unter Prof. Walther Josephson sowie der Duisburger städtische Gesangverein und die a cappella-Gruppe des Opernchors unter Richard Hillenbrand.

Neben den Aufführungen in Oper und Konzert liefen Tagungen und Verhandlungen. Der „Verband Deutscher Musikkritiker" hat seinen bisherigen Vorstand wiedergewählt; es sprach dort Prof. Dr. Hermann Springer über die „Musikkritische Arbeit in historischer Betrachtung" und Dr. Karl Holl über „Die heutige Situation der Musikkritik"; es wurde im letztgenannten Vortrag und in der anschließenden, fruchtbaren Debatte auch zu der jüngst im „Melos" geübten „Kritik der Kritik" Stellung genommen und dabei die Schicksalsgemeinschaft der wirklich qualifizierten Musikkritiker mit den Musikern nachdrücklich festgestellt. Der A. D. M. V. kam in einer öffentlichen Versammlung mit dem Thema „Wege zur Gründung einer Musikergemeinschaft" nach Referaten von Dr. Peter Raabe, Dr. Gerhard von Keußler und Justizrat Dr. Rosenberger zu dem Ergebnis, die von ihm eingeleiteten Arbeiten zunächst auf der Basis einer Arbeitsgemeinschaft aller interessierten Verbände fortzusetzen, mit dem Ziel und der Hoffnung, daß dieser Zusammenschluß eines Tages stark genug werde, um vom Reich und den Ländern als Standesvertretung anerkannt zu werden. In der Hauptversammlung wurde der bisherige Vorstand wiedergewählt und der Musikausschuß unter Beibehaltung der Herren Haas, Holle, Jarnach durch die Wahl von Hans Gál, Fritz Stein und Ernst Toch erneuert. Die Diskussion über das Verhältnis des A. D. M. V. zur „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" ergab unter Verzicht auf das Ziel einer Verschmelzung den Beschluß, den schon jetzt in einer gewissen Personalunion der Musikausschüsse bekun-

deten Willen zur Zusammenarbeit aufrecht zu erhalten und auf ein möglichst nahes Zusammengehen der Vorstände auszudehnen. Weiter wurde beschlossen, auch zum „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" in ein ähnliches Verhältnis zu treten. Das Duisburger Fest hat also auch in den organisatorischen und kulturpolitischen Fragen unseres Musiklebens viel zu denken und viel zu prüfen gegeben, was im Rahmen eines Gesamtberichts nicht behandelt werden kann. Es ist somit auch in dieser Hinsicht trotz bescheidener Ergebnisse im Sinne anregender, auflockernder und klärender Wirkung nicht umsonst gewesen.

MFLOSBERICHTE

Berliner Festspiele: Strawinsky und Diaghileff

Das Prinzipielle über die Berliner Festspiele wurde bereits im vorigen Heft gesagt. Auch die paar modernen Veranstaltungen, die sich dank Klemperers Initiative in das Festspielprogramm, man möchte fast sagen, verirrten, täuschen nicht darüber hinweg, daß diese „Season", die Gastspiele ausgenommen, eine mehr oder weniger planlose Wiederholung von Repertoireaufführungen zum Zweck der Fremdenwerbung war. Künstlich wurde eine Gesellschaftlichkeit heraufbeschworen, die es als lebendige Form schon kaum mehr gibt. Beweis: die Konzerte in der Goldenen Galerie des *Charlottenburger Schlosses.* Späte Rokoko-Architektur im Kerzenschimmer, große Toiletten, Fracks, steife Gemessenheit, dreiviertelstündige Teepause und dazwischen ein bißchen Musik. Der genius loci geht um in der Gestalt von Werken des alten Fritz, *Richard Strauß* führt höchst unpersönlich seine neuen „Lieder des Orients" vor, leere Gesten des einst blutvollen koloristischen Stils. Ein ähnliches Bild draußen im Theater des *Neuen Palais* zu Potsdam: *„Don Pasquale"* unter *Kleiber,* mit der reizenden Leistung der *Ivogün* als Norina, im ganzen aber schwankend, unsicher. *Furtwängler* dirigiert zwei Abende mit dem Ensemble der *Städtischen Oper,* das kein Ensemble ist. Festspiel auf Grund der mitwirkenden Stars, statt auf Grund einer starken, bindenden Aufführungsidee. Dennoch: dieser „Tristan" war außerordentlich, vor allem durch die geistige Kraft des Dirigenten, der auf alles Ausladende, auf alles Schwelgerische, auch auf alle symphonische Selbstherrlichkeit des instrumentalen Parts verzichtet und diese stärkste Partitur Wagners mit einer ganz neuen Transparenz und Durchsichtigkeit interpretiert. Diese Leistung ist umso erstaunlicher, als sie mit einem Orchester vollführt wurde, das weit unter Furtwänglers gewohntem Niveau bleibt. Auf der Bühne die besten deutschen Wagnersänger: *Melchior, Schorr, Kipnis,* Frau *Leider, Sigrid Onégin.*

Klemperer bringt nach der Hindemithpremiere einen *Strawinsky-Abend.* Er wird ein Triumph für das Genie Strawinskys, das einen neuen, unsentimentalen, sachlichen Stil in der Musik schuf und in einer Reihe von endgültigen Werken realisierte. Strawinskys weitspannende Entwicklung, die wir erst vor einiger Zeit an dieser Stelle aufzuzeigen versuchten, ist an diesem Abend durch drei Werke aus verschiedener Schaffenszeit dargestellt. *„Les Noces"*, zum ersten Mal in Berlin gespielt, hinterlassen den unmittelbarsten Eindruck. Vom Russisch-Nationalen aus ist der neue, auf der Elementarität und Vielgestaltigkeit des Rhythmus beruhende Stil gewonnen. „Sacre" schwankt noch zwischen Klangverfeinerung und Chaos. In „Noces" ist alles gestaltet — ein glasharter, hämmernder Klang und eine urtümliche Vitalität zugleich. Klemperers Aufführung ist hinreißend, umwerfend, straff und doch beweglich. Das Klavierkonzert spielt Strawinsky mit größter Konzentration. Am Beginn steht *„Apollo musaguète"*. Klemperer arbeitet diesmal die Konturen stärker heraus, die artistischen Werte kommen mehr zur Geltung, die har-

monischen Überschneidungen innerhalb einer streng eingehaltenen Tonalität haben etwas Erregendes. Aber die grundsätzlichen Bedenken gegen diesen raffiniert-kühlen Formalismus bleiben bestehen. Auch die tänzerische Wiedergabe kann sie nicht verscheuchen. Wir sahen sie im zweiten Abend des *Diaghileffballetts*, dessen Gastspiel den Abschluß der Saison bildete. Man bewunderte wohl die hervorragende Kunst *Serge Lifars.* Aber im ganzen war es doch eine ziemlich phantasiearme Nachahmung des alten formalistischen russischen Balletts, auch nicht so präzise, wie es zu verlangen gewesen wäre. Am stärksten sind die Diaghileffs da, wo sie ihre hohe tänzerische Kunst mit moderner Akrobatik und Gymnastik in sehr origineller Weise verbinden. Der *„Verlorene Sohn“* von *Prokofieff* war ein Wunder von spielerischer Bewegtheit und pantomimischer Stilisierung. Wo das ganze Ensemble eingesetzt wurde, in dem mit besonderer Spannung erwarteten *„Sacre“*, gab es eine Enttäuschung. Und was im Orchester (Städtische Oper) zu hören war — eine Katastrophe. Hier konnte auch der feine, kultivierte Strawinsky-Spezialist *Ansermet* nichts bessern. Sehr reizvoll waren die aus Silber und Glas gestalteten Dekorationen zu dem belanglosen Ballett *„La chatte“* von *Sauguet.* Überhaupt ist man im Dekorativen außerordentlich fortschrittlich und vielseitig. Zu der *„Nachtigall“* von Strawinsky zeichnete *Matisse* wunderleicht und dekorativ stilisierte Bilder.

Heinrich Strobel (Berlin)

Theaterjubiläum in Mannheim

Das *Mannheimer Nationaltheater* feierte sein *150 jähriges Jubiläum.* Mit Blumenschmuck und Ehrengästen, mit Festaufführungen und Tafelfreuden. Die Stadt weiß, was sie sich schuldig ist. Sie hat die ganze Welt geladen, sie hat zwei Künstler, *Bassermann*, den Schauspieler, und *Furtwängler*, den Dirigenten, zu Ehrenbürgern ernannt, sie hat den alten Intendanten Bassermann, den Dirigenten Bodanzky, die Komponisten *Strauß* und *Pfitzner* mit einer Medaille ausgezeichnet, sie hat sich einen Festredner von Rang engagiert, den Intendanten *Jessner* aus Berlin, der für das „Behördliche Theater“ die Synthese von Zugeständnis und Kampfhaltung forderte.

Er forderte sie. Aber das jubilierende Theater erfüllte sie nicht. Dem Intendanten *Sioli*, der im Schatten seines großen Vorgängers steht, jenes Dalberg, der den jungen Schiller entdeckte und die „Räuber“ wagte, Sioli, der an einem Theater wirkt, das einmal kämpferisch für Wagner eintrat, ihm hat man, als er das Festprogramm aus Altem und Neuem, aus Vergangenheit und Gegenwart mischen wollte, nur die „Räuber“ und den „Kaufmann von Venedig“, nur die „Zauberflöte“, den „Fidelio“, den „Palestrina“ und den „Rosenkavalier“ zugestanden. So blieb für das Jubiläum nur die Vergangenheit und nicht einmal eine, die für das Mannheimer Theater besonders charakteristisch gewesen wäre.

Was ist für die Musik, für das Operntheater das Ergebnis dieser Festwoche? Die Gewißheit, daß die *Oper* in ihrer vielfachen Gestalt, wie sie jene Werke darstellen, auch in der Provinz ihre Lebenskraft noch nicht verloren hat, wenn sie als festliche Erhöhung des Alltags genommen wird. Es waren große Tage für die Mannheimer Oper, als sich alle Mitglieder, Orchester, Solisten und Chor, am Glanz des Festlichen entzündeten und sich zu erstklassigen Leistungen hinreißen ließen, ob sie nun wie in der „Zauberflöte“ unter *Orthmann* ganz im heimischen Bezirk blieben oder ob im „Fidelio“ *Furtwängler,* im „Palestrina“ *Pfitzner,* im „Rosenkavalier“ *Kleiber* als faszinierende Persönlichkeiten vor ihnen standen.

Das Mannheimer Theater hat einen Rechenschaftsbericht gegeben: wir sind der 150 Jahre würdig. Die Stadt Mannheim, die sich mit Stolz des ersten deutschen Kommunaltheaters rühmt, hat das Jubiläum allzu sehr verbürgerlicht. Darüber ist sogar die Kritik, die bisher allem Neuen Prügel zwischen die Beine warf, aufgewacht. Nun schimpft sie. Aber auch die Farce eines bombastisch aufgeblähten Labanschen „Festspiels“ im Stadion, „für das Volk“, ist nur ein schlechter Trost.

Karl Laux (Mannheim)

Moderne Musik in Breslau Der Konzertwinter hat durch die Tätigkeit *Richard Lots* eine Höhe erreicht wie seit Jahren nicht. Nur *ein* Jahr war er hier, er geht nach Berlin, niemand versucht, ihn zu halten. Den Gründen nachzugehen hieße in die Verhältnisse einer Provinzialhauptstadt hineinleuchten. Die Kunst hätte vielleicht Nutzen davon, wenn es möglich wäre, die Macht der Kunst-Kommissionen in Deutschland zu brechen, die regelmäßig über Dinge beschließen, von denen sie nichts verstehen. Ein weites Feld.

Lot geht nach Berlin. Diese Zentralisierung einer großen Anzahl von ersten Dirigenten in der Reichshauptstadt ist bedenklich und muß eine Verarmung des Musiklebens im Reiche nach sich ziehen. Wer kümmert sich im Reiche um schlesische Komponisten? Schöpferische Kräfte sind genug da, junge Schlesier, die vom Geiste der Zeit manchen Hauch verspürt haben, aber wer führt sie auf, wer kennt sie in Deutschland?

Von *Ernst August Voelkel* hörte man in diesem Winter „Romantische Variationen" über ein russisches Thema für Violoncello und Klavier; weiter eine Suite für Flöte, Klarinette, Tenor-Saxophon und Fagott, als Versuch, weil es kein gebräuchliches Holzblasinstrument in Tenorlage gibt. Beide Werke: alte Formen mit neuzeitlichem Inhalt gefüllt, man wünschte ihnen (neben den schönen Gesangsquartetten) weiteste Verbreitung. Ein ganz bedeutendes Talent ist *Gerhard Strecke* in seinen Chören, geschult an alter Polyphonie; der blinde Atonalist *Barrasch,* dessen Gesänge überraschen; der noch wildgewachsene *Carl Sczuba* und mancher andere schaffen in fortschrittlichem Geiste. Freilich ist der Widerhall der in einem lächerlichen Konservativismus verharrenden Presse der Tod des Fortschritts; denn das liebe Publikum schwört auf seine Zeitung. Der lebenden Komponisten, die sonst zugelassen werden, sind nur wenige. Und sie werden fleißig bezischt, wie *Wilhelm Groß'* sinfonisches Tanz-Klavierkonzert oder *Weills* Suite aus der „Dreigroschenoper" oder *Strawinskys* Pulcinella-Suite, die *Klemperer* hinreißend dirigierte. Es würde sich lohnen, zur Unterhaltung des Geistes und Witzes allein die Pressestimmen zu vertreiben, mit denen dieser „bolschewistische" Dirigent beschenkt wurde. Die unentwegten Vertreter der Brahms-Beethoven-Tschaikowsky-Programme regten nicht die Hand, sondern zuckten mit verhaltenem Weinen in den Mundwinkeln die schmalen Schultern. Aber die Jugend tobte. Und wer die Jugend hat, hat wohl noch immer die Zukunft.

Dr. Oskar Guttmann (Breslau)

NEUERSCHEINUNGEN (Besprechung vorbehalten)

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Kurzorientierende Hinweise sollen dem Leser die Einstellung zu den Werken erleichtern. Die Aufnahme bedeutet bereits eine Wertung.

NEUE MUSIK

Paul Hindemith, Neues vom Tage / Lustige Oper in drei Teilen / Text von Marcellus Schiffer, Klavierauszug von Franz Willms. *Schott, Mainz*

op. 25 b, Kleine Sonate für Viola d'amore und Klavier. *Schott, Mainz*

Hanns Eisler, Vier Stücke für gemischten Chor, op. 13; Auf den Straßen zu singen, op. 15; in: „Der Arbeiterchor", eine Sammlung proletarischer Chöre. *Universal-Edition, Wien*

Hanns Eisler, „Zeitungsausschnitte" für Gesang und Klavier, op. 11. *Universal-Edition, Wien*

Wolfgang Fortner, Die 4 marianischen Antiphonen für eine Altstimme und gemischten Chor, 9 Soloinstrumente, Orgel und Orchester. *Schott, Mainz*

Jos. Mathias Hauer, Hölderlin-Lieder für Bariton und Klavier, Heft 2, op. 23; Heft 3, op. 32. *Universal-Edition, Wien*

Hermann Reutter, op. 28, Kleine Klavierstücke, Ed. Nr. 1415. Variationen über: „Kuckuck, Kuckuck" und „Schlaf, Kindlein, schlaf" / Ernstes Lied / Lustiges Stück / Vier Nachtstücke.

op. 33 „Saul", Oper in 1 Akt nach einem Drama von A. Lernet-Holenia.

op. 34 „Der verlorene Sohn", Oper in fünf Szenen, Text nach André Gide, übersetzt von R. M. Rilke.

op. 7, Fantasia apocalyptica für Klavier.

op. 20, Sonate für Violine und Klavier.

op. 19, Konzert für Klavier u. Kammerorchester. *Verlag B. Schott's Söhne, Mainz*

Heinrich Kaspar Schmid, op. 59, „Heimat", Ein Zyklus von acht mittelschweren Stücken f. Violine und Klavier. *Verlag B. Schott's Söhne, Mainz*

Otto Siegel, Konzert für Violine und Orchester, op 50, Klavierauszug. *Verlag von Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) Wien*

Igor Strawinsky, Pastorale für Sopran, Oboe, Engl. Horn, Klarinette und Fagott. *Schott, Mainz*

Erwin Schulhoff, Drittes Streichquartett, Studienpartitur. *Universal-Edition, Wien*

Arthur Honegger, Rugby / Mouvement Symphonique, Studienpartitur. *Editions Maurice Senart, Paris*

Georg Göhler, Streichquartett a-moll, Studienpartitur. *Verlag C. A. Klemm, Leipzig*

Karl Marx, Streichquartett g-moll, op. 7 (Phantasie und Fuge) Studienpartitur. *Breitkopf & Härtel*

LIED- UND TANZMUSIK – KLAVIERSTÜCKE

Martin Frey, Acht Tanzspiele für Klein und Groß, op. 72 mit Tanzanweisungen vom Turnlehrerinnenseminar in Halle. *Verlag Karl Merseburger, Leipzig*

Jon Leifs, Isländische Volkslieder. 25 Lieder mit isländischem und deutschem Text in zweihändigem Klaviersatz. *Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Folk Dances of the World
1. Alfredo Casella: Due canzoni popolari Italiane (Klavier)
2. E. Davies: Welsh Folk Dances, zweites Heft in zweihändigem Klaviersatz.

Oxford University Press, London

Igor Strawinsky, Walzer, (Geschichte vom Soldaten) für Klavier. *Verlag I. W. Chester, London*

P. Perkowsky, 4 Krakowiaki, op. 12, Klavier. *Verlag I. W. Chester, London*

Louis Gruenberg
Jazz Marks 1. Chopin Nocturne op. 9, 2
2. Chopin, Walzer op. 64, 2
6 Epigrams, Klavier. *Universal-Edition, Wien*

Heinrich Möller, „Das Lied der Völker", Eine Sammvon Volksliedern aller Länder auf wissenschaftlicher Grundlage
Band IX: Griechische, albanische, rumänische und ungarische Volkslieder
Band XIII: Volkslieder baltischer Länder (Littauische, lettische, esthnische und finnische)
Verlag B. Schott's Söhne, Mainz

Hermann Reutter, op. 21, Russische Lieder, Ed. Nr. 2042. Verklärung (Tjontschew) / Strom der Tränen (Tjontschew) / An die Heimat (Tjontschew) / Das Bäuerlein (Calzow) / Rückblick (Jessenin) / Abendgefühl (Jessenin) / Litanei (Tjontschew) / Liebeslied (Tolstoi)
op. 29, Tanz-Suite, Ed. Nr. 1416. Ländler / Walzer aus der Ferne / Tarantella / Spanischer Tanz / Valse Bosson / Shimmy *Schott, Mainz*

Lothar Windsperger, Fremder Sang, 12 europäische Volkslieder in freien Nachdichtungen von Karl Wolfskehl (hoch und mittel). *Schott, Mainz*

Joseph Haas, op. 78, Ein Freiheitslied. Weltliche Motette nach Worten v. Richard Dehmel, Hofmann v. Hofmannswaldau und Ludwig Fahrenkrog für Männerchor a cappella u. Bariton-Solo. *Schott, Mainz*

Bruno Stürmer, op. 47, Zwei heitere Liebeslieder
1. Der verzweifelte Liebhaber (Eichendorff)
2. Ich hatt' nun mei Trutschel (Aus: Des Knaben Wunderhorn) *Schott, Mainz*

Erwin Schulhoff, Hot Music, zehn synkopierte Etuden, Klavier. *Universal-Edition, Wien*

Egon Wellesz, 5 Tanzstücke, Klavier, op. 42. *Universal-Edition, Wien*

Heinz Tiessen, Sechs Klavierstücke, op. 37. *Universal-Edition, Wien*

Karol Rathaus, 3 Mazurkas, op. 24. 2 Stücke aus dem Ballett „Der letzte Pierrot", Klavier. *Universal-Edition, Wien*

György Kosa, Klein Jutka, zwölf Klavierstücke. Sonatina für Cello allein. *Universal-Edition, Wien*

August Halm, Stücke zum Vortrag für Violine mit Klavierbegleitung. 25 Stücke von Bach, Händel, Haydn, Beethoven, Berlioz. Neue, vermehrte Auflage. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

NEUAUSGABEN ALTER MUSIK

91 gesammelte Tonsätze Paul Hofhaimers und seines Kreises, zum Singen, für Orgel oder für Laute. Herausgegeben von Hans Joachim Moser. Drei- bis vierstimmiger Satz in Partitur. *Verlag I. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart*

Dietrich Buxtehude, Trio-Sonate a moll, op. 1 Nr. 3, herausgegeben v. Christian Döbereiner f. Violine (oder Flöte) Violoncello und Cembalo (oder Klavier)
Trio-Sonate a moll, op. 1 Nr. 3, herausgegegen von Christian Döbereiner f. Violine (oder Flöte) Viola da gamba und Cembalo (oder Klavier). *Verlag B. Schott's Söhne, Mainz*

Cello-Bibliothek Klassischer Sonaten f. Cello u. Klav.
Nr. 71, Galliard, J. E., Son. F dur, herausgeg. v. Pearce
„ 72, Händel, G. F., „ g moll, „ „ Slatter
„ 73, Tessarini, C., „ F dur, „ „ Trowell
„ 74, Francœur, F., „ E dur, „ „ Trowell
Verlag B. Schott's Söhne, Mainz

Rudolf Holle, 3 Weihnachtsmotetten f. gemisch. Chor Fürchtet Euch nicht (Topf) / Uns ist ein Kind geboren (Liebhold) / Es müssen sich freuen (Niedt) *Verlag B. Schott's Söhne, Mainz*

Thomas Sporer, Die erhaltenen Tonwerke der Alt-Straßburger Meister. Herausgegeben von Hans Joachim Moser. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*
Aus dem Vorwort: „ . . . In der Tat zeigen die wenigen erhaltenen Werke eine so eigene Hand, einen unter den Zeitgenossen so eigentümlichen Kopf, daß die Sammlung seines Schaffens sich lohnte – gleichermaßen als tönendes Denkmal alter deutscher Grenzmarkkunst wie zur Bereicherung des Notenvorrats unserer Singkreise und Musikantengruppen."

Orlando Gibbons, Zwei Fantasien für zwei Violinen und Cello, herausgegeben v. Gustav Lenzewsky sen. *Verlag Christian Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde*

Dittersdorf
1. Sonate für Viola und Klavier
2. Sonate für Violine und Klavier Nr. 1
3. Sonate für Violine und Klavier Nr. 2

bearbeitet und herausgegeben von Hans Mlynarczyk und Ludwig Lürman. *Friedrich Hofmeister, Leipzig*

Franz Schubert, Sonate für Arpeggione. Ausgabe für Bratsche und Klavier von Kurt Platz. *Verlag Ludwig Doblinger, Wien*

BÜCHER UND SCHRIFTEN

Verschiedenes

Festschrift für Johannes Wolf zu seinem 60. Geburtstage, herausgegeben von Walter Lott, Helmuth Osthoff und Werner Wolffheim. Mit Beiträgen von Edward I. Dent, Alfred Einstein, Max Friedlaender, Erich M. von Hornbostel, Curt Sachs, Arnold Schering, Max Schneider u. a.
Verlag Martin Breslauer, Berlin

Ernst Leopold Stahl, Das Mannheimer Nationaltheater, ein Jahrhundert deutscher Theaterkultur im Reich.
Historischer Teil: die Geschichte des Mannheimer Theaters im vergangenen Jahrhundert.
Statistischer Teil: Bühnenleiter und -vorstände, Bühnenmitglieder, Autoren, Abonnenten, Kritiker, Finanzen.
Dritter Teil: Bilderatlas.
Verlag I. Bensheimer, Mannheim

Felix von Weingartner, Lebenserinnerungen, 2. Band.
Verlag Orell Füssli, Zürich

Henry Prunières, La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully. *Librairie Plon, Paris*

René Dumesnil, Richard Wagner in: Maitres de la musique ancienne et moderne.

A. Coeuroy et G. Clarence, Le Phonographe.
Editions Kra, Paris

Karl Th. Bayer, Musikliteratur, ein kritischer Führer für Bibliothekare. *Verlag Stadtbibliothek, Berlin*
Bibliographische Zusammenstellung der wichtigsten Bücher und Schriften über Musik mit orientierenden Zusätzen.

Robert Michels, Der Patriotismus. Prolegomena zu seiner soziologischen Analyse.
Verlag von Dunker und Humboldt, München.
Das Buch enthält in seinem zweiten Teil eine Soziologie des Nationalliedes. Es geht in umfassender Weise auf die nationalen und musikalischen Qualitäten, auf Melodik und Rhythmus, auf das Verhältnis zum Volkslied, auf die Typologie des Nationallieds (monarchistische Hymne, revolutionäres Lied) ein. Auch die Umwandlung fremder Melodien zu Nationalliedern und die Verwendung nationaler Lieder zu außerpatriotischen Zwecken wird behandelt.

Viktor Kuhr, Ästhetisches Erleben und künstlerisches Schaffen, psychologisch-ästhetische Untersuchungen.
Verlag Ferdinand Enke, Stuttgart

Musikerziehung und -theorie

Herman Reichenbach, Formenlehre der Musik. 1. Buch: Die singende Form. Erster Teil: Theoretische und historische Grundlagen.
Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel

Ekkehart Pfannenstiel, Die Lehrweise des Musikanten Erster Teil. *Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel*
Aus dem Vorwort: „... Dieses Buch ist aus der Schulpraxis entstanden und für sie gedacht. Es stellt den ersten Teil einer kleinen Methodik der Musiklehre dar, welche auf Anregung von Fritz Jöde abgefaßt ist und sich an dessen Liederbuch „Der Musikant" anschließt."

Hugo Wolf und Anton Herget, Pädagogik der Musiklehre im Dienste der Musik als Beruf und an allgemein bildenden Schulen, aufgebaut auf den Grundlehren der Physiologie, Logik und Ästhetik.
Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Berlin

Gustav Güldenstein, Modulationslehre. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage mit einem Notenanhang unter Mitarbeit namhafter Komponisten.
Verlag Ernst Klett, Stuttgart

Ernst Kirsch, Wesen und Aufbau der Lehre von den harmonischen Funktionen. Ein Beitrag zur Theorie der Relationen der musikalischen Harmonie.
In: Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Bruno Weigl, Handbuch der Violoncelliteratur. Dritte vollständig umgearbeitete Auflage.
Universal-Edition, Wien

Karl Vogt, Praxis des Sprechchors mit Regiebuch des Chorspiels „Der Krieg".
Verlag Der Sturm, Berlin

Hans Mersmann (Berlin)

NOTIZEN

OPERN UND OPERNSPIELPLAN

Die Städtischen Bühnen *Hannover* haben in der *Oper* für die Spielzeit 1929/30 folgende Werke zu Erstaufführungen in Aussicht genommen: Schwanda von Weinberger, Turandot von Puccini, Angelina von Rossini, Louise von Charpentier, Tyll von Lothar.

Ernst Krenek hat ein neues Bühnenwerk *„Leben des Orest"*, Oper in fünf Akten, vollendet. Das Werk kommt am Stadttheater in Leipzig unter *Gustav Brecher* zur Uraufführung.

Alban Berg arbeitet an einer neuen Oper, der Frank Wedekinds *„Lulu"* als Text zugrunde liegt.

„Benzin" heißt eine neue Oper, die *E. von Reznicek* soeben beendet hat. Er hat auch das Libretto selbst geschrieben.

Arnold Schönberg hat eine neue einaktige Oper *„Von heute auf morgen"*, Text von *Max Blonde,* beendet.

Das Kuratorium des *Dessauer Friedrich-Theaters* beschloß in seiner Sitzung, *Hans Schulz-Dornburg,* den jetzigen Intendanten des Coburger Landestheaters, zum *Intendanten* des Friedrich-Theaters zu wählen.

Daniel Ruyneman hat die Oper *„Die Ehe"*, von der Moussorgsky nur den ersten Akt schrieb, beendet. Das Werk ist Eigentum von *W. Bessel & Cie.*

PERSONALNACHRICHTEN

Prof. Otto Taubmann ist im Alter von 70 Jahren in *Berlin gestorben.* Er war als Lehrer an der Staatl. Hochschule für Musik tätig und Mitglied der Akademie. Als Komponist akademischer Richtung wurde er vor allem durch seine *„Deutsche Messe"* bekannt.

Prof. Leo Kestenberg, der Referent für musikalische Angelegenheiten im *Preuß. Kultusministerium,* wurde zum *Ministerialrat* ernannt. – Eine verdiente Anerkennung der hervorragenden Reformarbeit Kestenbergs.

Leo Blech und *Dr. Fritz Stiedry* werden in der kommenden Spielzeit je 30 Abende an der *Städtischen Oper in Berlin* dirigieren. Außerdem leitet *Furtwängler* eine Reihe von Vorstellungen.

Der von Siegfried Ochs gegründete *Philharmonische Chor* hat sich unter Vorsitz des Rechtsanwalts *Dr. Curt Sluzewski neu konstituiert.* Der Chor hat *Otto Klemperer* einstimmig zu seinem Dirigenten gewählt. Klemperer hat das Amt angenommen.

Die *Preußische Akademie der Wissenschaften* hat *Prof. Dr. med. et phil. Lic. theol. Albert Schweitzer,* den Träger des vorjährigen Goethepreises der Stadt Frankfurt, zu ihrem *Ehrenmitglied* gewählt.

Oskar Fried hatte in *Paris* mit dem *„Lied von der Erde"* von Mahler unter Mitwirkung des Straram-Orchesters und der Solisten *Anday* und *Oehmann* größten Erfolg. Fried wurde daraufhin für 12 große Konzerte während des Sommers in Buenos-Aires und 6 in Rio de Janeiro verpflichtet.

Der Berliner Geiger und Pädagoge *Prof. Willi Hess* feierte seinen 70. Geburtstag.

Prof. Wilhelm Kempff, der Direktor der Hochschule für Musik in *Stuttgart,* hat um seine *Entlassung* aus dem Dienste der Hochschule nachgesucht. Kempff will sich bis auf weiteres als freier Künstler auf dem Gebiete der Komposition und des Klavierspiels betätigen und Stuttgart verlassen, sobald die Nachfolgerfrage geklärt sein wird.

Dr. Hans Niedecken-Gebhard wurde für die nächste Spielzeit als Regisseur an die *Staatsoper unter den Linden* in *Berlin* verpflichtet. Er wird auch mit Aufgaben der Tanzregie betraut werden.

Der bisherige 1. Kapellmeister des Hessischen Landestheaters in Darmstadt. *Max Rudolf Ephraim,* wurde in gleicher Eigenschaft an das Deutsche Landestheater in *Prag* verpflichtet. An seine Stelle tritt der bisherige 1. Kapellmeister der Düsseldorfer Oper *Karl Maria Zwißler,* der in Darmstadt bereits bei seinem wiederholten Gastdirigieren bei Publikum und Presse einen ganz außergewöhnlichen Erfolg hatte.

Die Pianistin *Alice Jacob-Loewenson* spielte im Verlauf der letzten Saison in Konzerten, Radiokonzerten, sowie in ihren Vorträgen zahlreiche neue Klavierwerke von Igor Strawinsky, Ferruccio Busoni, Francis Poulenc, Alfred Casella, Mario Gastelnuovo-Tedesco, Wladimir Vogel, Alexander, Gregor und Julien Krein usw.

Das *„Streichquartett für neue Musik"* (Ortenberg, Körner, Blumberg, Nowogrudsvey) hatte im 5. Kammerkonzert der I. G. N. M. in *Berlin* großen Erfolg.

NEUE KONZERTMUSIK

Das neue Klavierkonzert von *Eduard Erdmann* wird in der kommenden Saison durch den Komponisten unter Leitung von Otto Klemperer in Berlin aufgeführt.

Im Rahmen einer musikalischen Abendveranstaltung des Deutschen Landerziehungsheims *Schloß Bieberstein* in der Rhön wurde vom Schulorchester des Heims eine neue *Spielmusik* von *Hermann Heiß* (Kleine Suite Nr. 2) zur Uraufführung gebracht. Das in Zwölftonmusik komponierte, mit Beifall aufgenommene Werk ist für Liebhaberkreise gedacht und dem Biebersteiner Schulorchester gewidmet. Der anwesende Komponist, der als Hauptmusiklehrer am D. L. E. H. *Spiekeroog* in der Nordsee tätig ist, trug bei gleicher Gelegenheit seine „Komposition E-Fis-D" für Klavier vor.

Die *Arbeitsgruppe für Neue Musik* am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität *Kiel* veranstaltete ihren 3. Vortragsabend mit Werken von Reger, *Schönberg* (Klavierstücke op. 11 und op. 19, vier George-Lieder) und *Hindemith* (Sonate für Bratsche solo).

Karl Hermann Pillney's Divertimento für Klavier und Kammerorchester, Werk 2, das kürzlich in Köln zur Uraufführung gelangte, wurde im letzten Symphoniekonzert der Stadt Düsseldorf unter *Hans Weisbach* mit dem Komponisten am Flügel mit ebenso starkem Erfolg aufgeführt. Das Stück ist für die kommende Saison bereits von einer ganzen Reihe von Städten zur Aufführung angenommen.

Hermann Abendroth wird das neue *„Konzert für Orchester"* op. 61 von *Herman Unger* (Köln) im Gürzenich uraufführen.

Kurt von Wolfurts Orchesterwerk *„Variationen und Charakterstücke über ein Thema von Mozart"* erscheinen demnächst im Verlag *Ernst Eulenburg* in Leipzig.

RUNDFUNK

Hermann Scherchen stellt im Auftrag der *Reichs-Rundfunkgesellschaft* unter Heranziehung seines Königsberger Rundfunkorchesters einen besonderen Klangkörper zusammen und wird mit ihm in allen großen deutschen Städten in der nächsten Saison *öffentliche Konzerte* geben, die zugleich auf den Rundfunk übertragen werden. Konzertmeister des Reiseorchesters ist *Stefan Frenkel.*

Die vom Frankfurter Rundfunk in Auftrag gegebene und dort uraufgeführte „Bunte Suite" von *Ernst Toch* wird von Hermann Scherchen in Berlin zu Beginn der neuen Konzertsaison erstaufgeführt.

Die *Mitteldeutsche Rundfunk-A.-G.* hat den Leipziger Komponisten *Erich Liebermann-Roßwiese* mit der Schaffung eines *volkstümlichen Orchesterwerkes* beantragt.

AUSLAND

Schweiz:

In *St. Gallen* fand erstmals ein Konzert der I. G. N. M. statt, an dem das St. Galler Streichquartett Werke von *Casella* und *Janácek,* der Pianist *S. F. Müller* die Sonate von *Bartók* spielte.

Conrad Beck beendet ein neues Streichquartett

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Klavier

Laura Gagstetter: *Haas:* Sonaten, Klavierstücke

Walter Gieseking: *Albeniz:* Evocation, El Puerto, Triana, Almeria; *Braunfels:* Klavierkonzert; *Busoni:* Sonatina ad usum infantis, Sonatina in diem nativitatis 1917; *Casella:* Sonatina, Partita; *Castelnuovo-Tedesco:* Cantico, Cipressi, Alt-Wien, Neapol. Rhapsodie, Tänze d. Königs David; *Debussy:* Préludes, Pagodes, Soirée dans Grenade, Reflets dans l'eau Hommage à Rameau, Mouvement, Cloches a travers les feuilles, Poissons d'Or, Hommage à Haydn, l'Isle joyeuse, 2 Arabesques, Etudes, Suite bergamasque: *de Falla:* Pièces espagnoles; *Hindemith:* Suite 1922, Klaviermusik op. 37 I, Kleine Stücke op. 37 II, Klavierkonzert; *Honegger:* Concertino: *Korngold:* Märchenbilder; *Marx:* Albumblatt, Ballade, Klavierkonzert; *Poulenc:* Mouvements perpétuels: *Ravel:* Sonatine, Jeux d'Eau, Ondine, Le Gibet, Scarbo, Vallée des Cloches, Alborado del gracioso, Oiseaux tristes. Une barque sur l'océan, Tombeau de Couperin; *Rosenstock:* Klavierkonzert; *Schönberg:* Stücke op. 19, op. 11; *Scott:* Suite op. 75, Sonate op. 66, Prélude solennel, Lotusland; *Scrjabin:* Sonaten Nr. 3, 4, 5, 7, 9, Vers la flamme, Poèmes op. 32; *Strawinsky:* Sonate; *Szymanowski:* Tantris der Narr, Eine Don-Juan-Serenade; *Toch:* Klavierkonzert

Richard Goldschmied: *Bartok:* Sonate, Klavierstücke; *Prokofieff:* Klavierkonzert Nr. 3

Irmgard Grippain-Gorges: *de Falla, van Gilse*; Tanzskizzen (für Klavier und Orchester); *Liapounow:* Ukrainische Rhapsodie

Margarete Hagemann: *Toch:* Capriccetti op. 36.

Mark Hambourg: *Villa-Lobos:* Polichinelle; *Ravel:* Jeux d'eau; *Scott,* Lotusland; *Rutland; Chassins*

Adolf Havlik: *Debussy:* Préludes, Images; *Mjaskowsky;* 4. Sonate; *Poulenc:* Suite, Napoli; *Ravel:* Gaspard de la nuit; *Schulhoff:* Etudes de Jazz; *Scriabine:* Etuden, Préludes, Impromptu, Poème satanique; *Strawinsky:* Sonate, Piano Rag-music; *Szymanowski:* Métopes; *Wiéner;* Sonatine syncopée

Alida Hecker: *Hindemith:* Reihe Kleiner Stücke op. 37; *Strawinsky:* Serenade, Sonate; *Bartok.* Suite, Kinderstücke, Ungar. Bauernlieder; *Honegger:* Le Cahier Romand, Sept Pièces; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *Berg:* Sonate op. 1, 2. Suite; *Schulhoff:* Ostinato, Toccata; *Casella, Toch, Sekles*

Clara Herstatt: *Benjamin:* Concertino; *Tscherepnin*

Lilly Herz: *Kodaly, Bartok*

Josef Hirt: *Hindemith*

Alfred Hoehn: *Debussy;* Hommage à Rameau, Feu d'artifice; *Hindemith:* Suite 1922; *Toch*

Hermann Hoppe: *Toch*

Alice Jacob-Loewenson: *Poulenc:* Romance, Sonate, Mouvement perpetuel, Valse; *Busoni:* Sonatina ad usum Infantis; *Satie:* Enfantillages pittoresques; *Petyrek:* 11 kleine Kinderstücke; *Bartok:* Aus „Für Kinder", 10 leichte Klavierstücke; *Castelnuovo-Tedesco,* Ninna-Nanna, 3 Choräle über hebräische Melodien; *Strawinsky,* 3 Kindergeschichten; *Debussy:* Kinderwinkel; *Goossens,* Kaleidoscope; *Schulhoff:* Ostinato; *Vogel,* 3 Studien; *Casella:* 11 Kinderstücke; *Alexandrow:* 3 Préludes; *K. Wiener:* Capriccio; *Jacob Loewenson:* Die Glasfenster; *Milhaud:* Printemps; *Krein:* Prélude, Chant d'Automne; *Achron:* Birkath Schalom; *Weprik:* Volkstänze, Kaddisch

Heinz Jolles: *Berg:* Sonate; *Debussy; Hindemith:* Klavierübung; *Honegger:* Concertino; *Prokofieff:* Visions fugitives, Sonate op. 28, Konzert Nr. 3; *Strawinsky:* Klavierkonzert: Serennade; *Toch:* Klavierkonzert; *Waterman:* Prélude; *Weill*

Eugen Kalix: *Bartok:* Rhapsodie; *Hindemith:* Klavierkonzert; *Janacek:* Concertino

Hedy Kraft: *Schulthess:* Op. 12

Else C. Kraus: *Hindemith:* Klavierkonzert, Klaviermusik op. 37; *Toch:* Klavierkonzert; *Schönberg:* op. 11, 19, 23, *Strawinsky:* Piano-rag-music; *Eisler-* Sonate op. 1, Klavierstücke; *Krenek:* 2 Suiten; *Haba,* Sinfonische Fantasie für Klavier und Orchester; *Butting:* Klavierstücke; *Hauer:* Klavierstücke; *Wolpe:* Sonate; *Jemnitz:* Bagatellen; *Kosa:* Bagatellen; *Tiessen:* Klavierstücke

Marianne Kuranda: *Milhaud:* Saudades do Brazil; *de Falla:* Spanischer Tanz aus „Ein kurzes Leben"; *Tansman:* Sonata rustica; *Szymanowski:* Mazurka

Rita Kurzmann: *Hindemith, Toch, Berg, Ravel, Pizetti, Kornauth, Szymanowski*

Frida Kwast-Hodapp: *Jarnach*

Emma Lübbecke-Job: *Hindemith:* Klavierkonzert

Remy Leskowitz: *Ravel:* Jeux d'Eau, Sonatine, Miroirs, Five o'clock fox trot; *Milhaud:* Saudades do Brazil, Rag-Caprices; *Fairchild:* Cinq Chants Nègres, Jeux au Soleil; *Tansman:* Cinq Impromptus, Sonata rustica; *Gruenberg:* Polychromatics, Jazzberries; *Schulhoff:* Etudes de Jazz, Esquisses de Jazz; *Goossens:* Kaleidoscope, Four Conceits; *Rieti:* Sonatina, Suite; *Castelnuovo-Tedesco:* Tre corali; *Hindemith:* Suite 1922; *Gieseking:* Tanzimprovisationen; *Willner:* Sonate; *Bartok:* Sonate; *Strawinsky:* Sonate, Sérénade; *Wladigeroff:* Klavierkonzert; *Scott:* Solostück; *Godowsky:* 7 Studien über die „Schwarze Tasten-Etude" von Chopin; *Bortkiewicz:* Klavierkonzert; *Prokofieff:* Klavierkonzert.

Walther C. Meiszner: *Debussy:* Préludes, Clair de Lune, Childrens Corner; *Poulenc:* Mouvements perpétuels; *Waterman;* Nocturne, Slavische Rhapsodie; Sonatine

John Montés: *Toch*

Gerda Nette: *Hindemith*

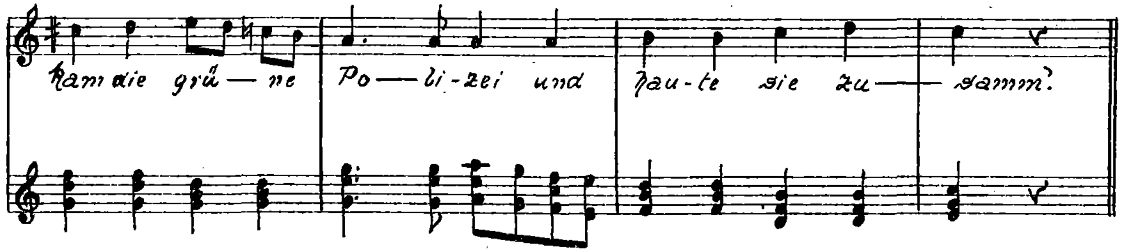
Elly Ney: *Toch:* Klavierkonzert

Franz Osborn: *Debussy:* Préludes; *Hindemith; H. Tiessen:* Kleine Stücke, op. 37; *Toch*

Egon Petri: Busoni
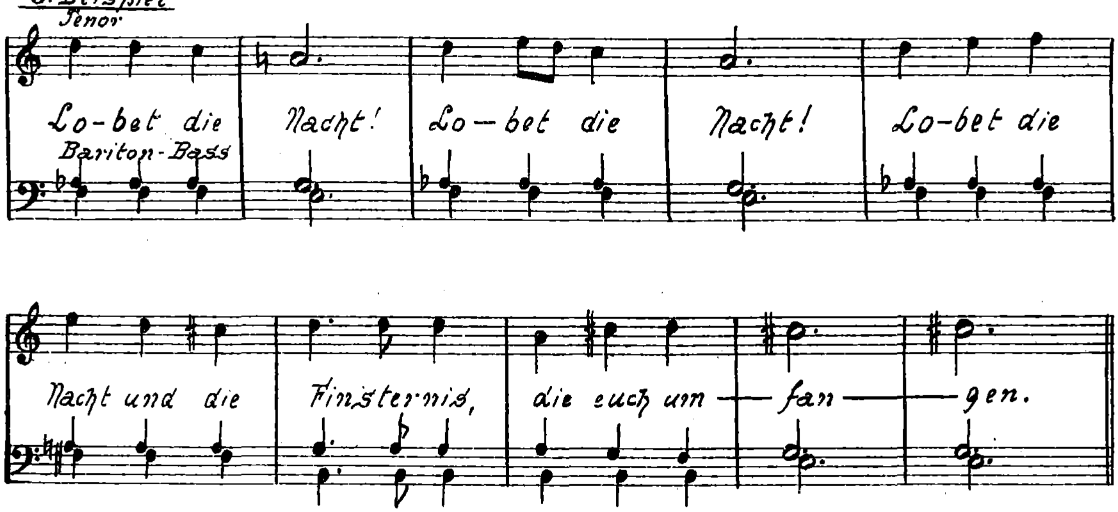
Giuseppe Piccioli: *Jesinghaus:* Suite op. 14; *Masetti:* Sonatine à 2 voix

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt



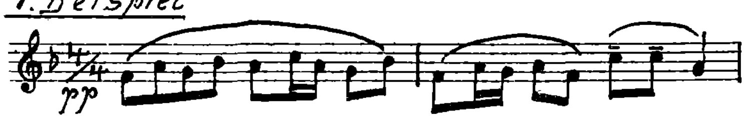
Weill: Berliner Requiem

3. Beispiel



Notenbeispiele zu Ernst Schoen: Die Rundfunk-Kompositionen für Baden-Baden
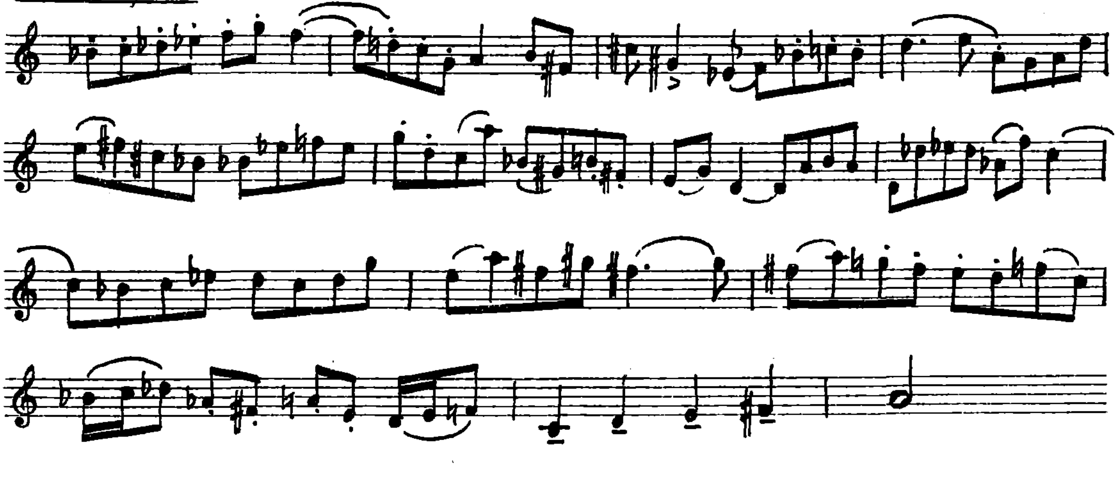
1. Beispiel



2. Beispiel
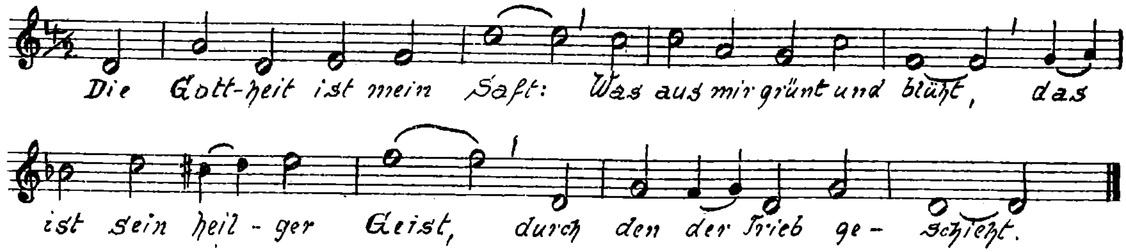


3. Beispiel
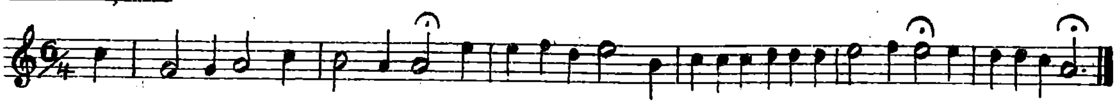


Notenbeispiele zu Mersmann: Musik für Liebhaber
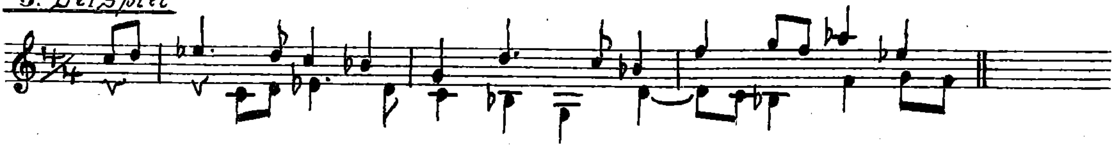
1. Beispiel
Kinderchor:



2. Beispiel
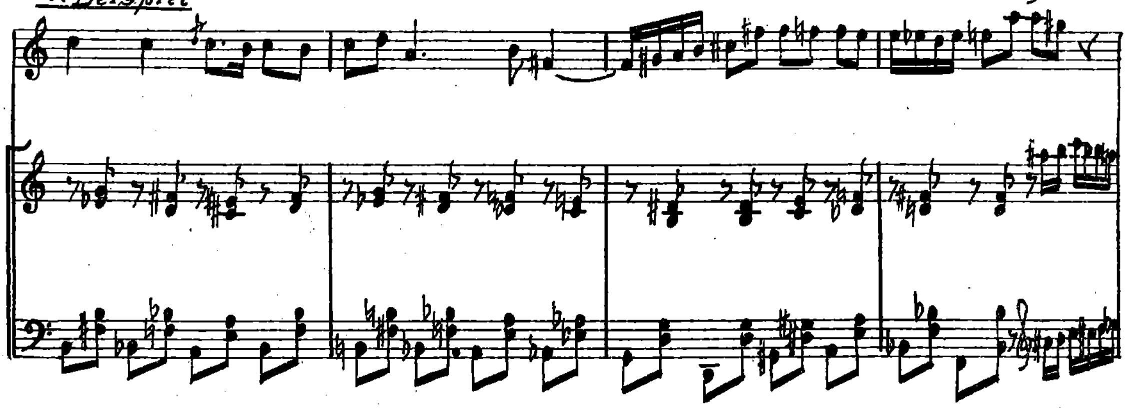


3. Beispiel



Notenbeispiele zur Meloskritik
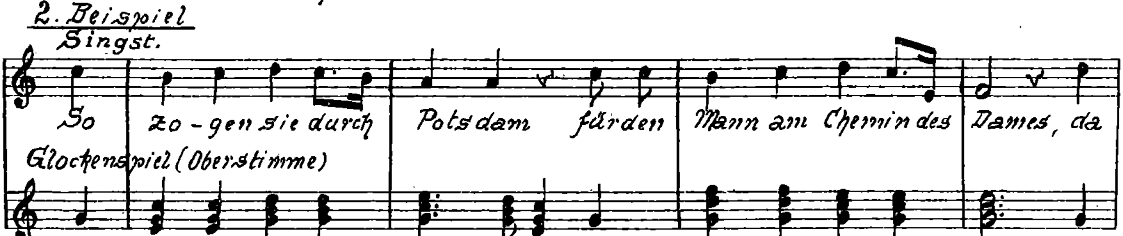
E. Toch: Bunte Suite

1. Beispiel



Weill: Berliner Requiem

2. Beispiel



MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 1, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 / Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

ZUM INHALT

Wir versuchen in diesem Heft, die Lage und Problematik der heutigen jungen Musikwissenschaft zur Diskussion zu stellen. Nicht ihre bewährten und maßgebenden Vertreter kommen hier zu Worte, sondern im wesentlichen Jüngere. Sie entsprachen unserer Bitte, sich über diejenigen allgemeinen oder speziellen Probleme zu äußern, die ihnen in ihrer Arbeit am wichtigsten erscheinen. Das Bild, das sich so ergibt, ist ohne jeden Anspruch auf Abrundung, aber vielleicht doch gerade darum charakteristisch für Werdendes und Künftiges.

In den Berichten aus dem Ausland steht diesmal die russische Musik im Mittelpunkt. Die aus Leningrad gegebene Schilderung des dortigen Musiklebens bezieht sich, ebenso wie die Reiseeindrücke eines jungen deutschen Künstlers, weniger auf die üblichen Formen des Musizierens, als auf eine große soziologische Neuordnung der ganzen Musikpflege. Diese Fragen werden auch für uns immer wichtiger.

In innerer Verbindung mit dem Bericht über die Deutsche Kammermusik Baden-Baden beschäftigt sich die MELOSKRITIK mit Hindemiths Oper „Neues vom Tage". In diesem Hefte erscheint (vorübergehend) der Jazz als eigene Rubrik; wir werden auf die mit ihm zusammenhängenden Probleme immer wieder zurückkommen.

Die Schriftleitung.

MUSIKWISSENSCHAFT

Gustav Becking (Erlangen)

GEIST IM MUSIKWERK

Wenn auf dem öden westlichen Randgebirge des Balkan zwei arme Teufel im Wirtshaus Schulter an Schulter zusammenhocken, und sich, solange der Schnaps reicht, in endlosen, heulenden und schweifenden Sekundparallelen ergehen, um über den Verlust der Schlacht auf dem Amselfelde zu klagen, so wollen sie etwas; beileibe nicht: ausdrücken, ihre Herzen fließen nicht über, zumal heute die Vernichtung des Großserbischen Reiches vor 500 Jahren kein allzu aufregendes Ereignis mehr bedeutet. Aber sie wollen doch etwas Sinnvolles, etwas „Höheres", was im Grunde nichts zu tun hat mit praktischen Anlässen, mit Lust und Unlust, mit Ausdrucksbedürfnis: sie ergeben sich dem Geiste, sie nehmen irgendwie Stellung zur Welt und ihren Gegebenheiten, geraten in Auseinandersetzung mit der Materie und ihren Gesetzen und führen sie mit derselben Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit durch, wie den Kampf mit den Naturgewalten in ihrem kümmerlichen äußeren Dasein oder das Ringen um Erkenntnis in ihren bescheidenen Denkbemühungen. Ihr Tun ist sinnerfüllt und dieser Sinn des Tuns geht in das zustandegebrachte musikalische Kunstwerk ein, nicht nur so nebenher, neben andersartigen „objektiven" Tatbeständen, sondern als etwas Wesentliches, eben als Sinn und Geist des ganzen Gebildes. Versteinerten Weltschmerz nennt Gerhard Gesemann die Haltung, man könnte sie als eine besondere Art, mit der Welt fertig oder nicht fertig zu werden, wohl noch spezieller und philosophischer umschreiben. Sie objektiviert sich im Musikwerk, sie ist dort vorhanden, man kann sie dort finden und man muß sie finden, soll einem das Werk als Sinngebilde und nicht als sinnloser Anlaß zur unverbindlichen Entfaltung der eigenen Phantasie gegenüberstehen. Weltanschauung – so darf man wohl sagen, ohne Furcht vor begrifflicher Haarspalterei und vor oberflächlichen Mißverständnissen im Sinne der verflossenen Weltanschauungsmusik – ist auch dem primitivsten Stückchen Musik eigen.

Sie kommt darin vor als Geist und Sinn, als Haltung vor dem Gegebenen, irgendwie als Erfüllung der Archimedes'schen Standpunktforderung, als Weltanschauung im einfachsten und selbstverständlichsten Sinn. Nicht aber verwandelt sie sich geheimnisvollerweise in Kräfte, Strebungen, Beziehungen und Formen des tönenden Materials. Sie objektiviert sich, aber sie materialisiert sich nicht. Gewiß hat die Materie des musikalischen Kunstwerks eine Eigendynamik mit Kräften und Gesetzen, von der sich unsere recht zurückgebliebene musikalische Materiallehre bislang nicht viel träumen ließ. Hans Mersmann konnte ja vor kurzem einen glücklichen und ergebnisreichen Vorstoß in dieses wenig erforschte Gebiet führen. Aber Kräfte, Spannungen, Gesetzlichkeiten des Materials sind ihrer Natur nach sinnlos. Ihr Spiel ist nicht das Kunstwerk.

Sinnfüllung ergibt sich erst, wenn an ihnen Formung durch den Geist deutlich wird. Banal gesagt, auf ihre Behandlung kommt es an und innerhalb recht ähnlicher Formen unterscheidet sich Josquins grandiose Lässigkeit vor dem Gegenstande und seinen Strebungen weltenweit von der rationalen Besorgtheit Palestrinas. Denn Josquin zeigt in jeder melodischen Phrase in extremer Weise das laisser aller, das lässige Vertrauen in die immanenten Kräfte und Gesetzlichkeiten des Gegenstandes – Werner Danckert hat zuerst darauf hingewiesen – jede Linie Palestrinas dagegen erscheint gerichtet, von außen her zurechtgebogen, es wirkt auf sie eine normierende, schöpferische Vernunft außerhalb der Materie und in sie, nicht in die vorgefundene des Gegenstandes, setzt man Vertrauen. Weltanschaulicher Produktivismus steht gegen Rezeptivismus, aufgeklärte Haltung gegen orthodoxe, und die Kunstwerke sind Dokumente der geistigen Prägung, sie haben diesen generellen Sinn. An der Einwirkung auf das Spiel der Kräfte in ihnen scheiden sich die Geister. Im einen Fall lauscht „der Komponist“ auf die selbsttätige Entfaltung des Melos und geht mit ihr mit, im anderen leitet er die Linie in künstliche Bahnen mit vernünftig disponierten Zielen. Mittelalterlicher und neuzeitlicher Geist bewähren sich am Gegenstande (wobei allerdings zu bedenken ist, daß nicht alle Musik seit Palestrina sich verhält wie er und beileibe nicht alle Musik vor Josquin in seinem Sinne mittelalterlich verfährt).

Oder: Mersmann zergliedert das Kinderlied „Alle meine Enten“ und weist überzeugend eine Fülle von Beziehungen, Spannungen, Kräften in der materiellen Sphäre nach. Er kann auf diese Weise sachliche Aussagen über das kleine Kunstwerk machen, ohne in unverbindliche poetisierende Weiterungen zu verfallen. Indessen, denken wir einmal an das Vorbild dieses Melodietypus, an das berühmte „Ah, vous dirai-je Maman“ des 18. Jahrhunderts, und lassen wir einmal alle besonderen Verhältnisse, wie sie sich im Verlaufe des Stückchens entwickeln, außer Betracht: wie deformiert erscheint das Melos doch ganz im allgemeinen! Man kann seine verdrängten Kräfte zwar noch irgendwie spüren und fassen, aber es ist, als wenn ein langer, grüner, schwankender Halm gedörrt und zu Häcksel zerschnitten wäre. Gleichsam voraussetzungslos und als ob es überhaupt keine melodische Energien gäbe, tappen die Töne selbstbewußt über die diatonischen Stufen. Es wird nicht einmal versucht, melodische Eigenkräfte auszulösen und wirken zu lassen. Die melodisch unnatürlichste und gezwungenste Gestaltung, grade Linien und gleiche Zeitabstände zwischen den Stufen, herrscht als Prinzip und triumphiert besonders im Abstieg, wenn die Töne gezwungen werden, tropfenweise und voll naiven Selbstgefühls über die Stufen abwärts zu rollen. Der ganze rationalistische Hochmut des 18. Jahrhunderts und sein bequemer Optimismus, der sich von Naturkräften nicht anfechten läßt, geben dem Werke den weltanschaulichen Sinn, der im einzelnen noch sehr viel genauer zu bestimmen wäre. Die kahle Künstlichkeit seiner Haltung und die instinktarme Freude an der selbstverständlichen Überlegenheit des formenden Geistes über eine armselige Materie haben aber, wie tief man sie auch ergründen mag, immer den Charakter des Hohlen, Leeren, nach neuer Sinnfüllung und Substanz Bedürftigen. So wird das Stückchen von Mozart unversehens in seinen Idealismus hineingezogen und das deutsche Kinderlied des 19. Jahrhunderts entfernt sich in demselben Melodietypus ein gutes Stück vom starren Rationalismus des 18. Eine Form des Optimismus bleibt aber überall.

Kräfte und Spannungen haben den Geist nicht, machen ihn nicht und bewirken ihn nicht. Er erweist sich an ihnen. An der Tatsache ihres Geformtseins erkennen wir den Sinn der Formung. Formal ähnliche Bindungen können dabei ganz verschiedene Weltanschauungsgrundlagen haben und oft – gerade in deutscher Musik – verrät nur eine geringe formale Abweichung vom Vorbild einen prinzipiellen weltanschaulichen Umschwung. Bachs individuelle Prägung der Konzertform bietet ein deutliches Beispiel unter vielen. Mahnt es daher schon zu Nachdenken und Besinnung, wenn heute im Streben nach sachlicher Beschreibung von Musikwerken ihre Bedeutung als geistige Entscheidungen gern außer Acht gelassen und wenn übersehen wird, daß zum Phänomen des musikalischen Kunstwerks nicht nur die materielle Sphäre sondern in erster Linie sein Sinngehalt gehört, so sollte gegenwärtig durchaus kein Platz mehr sein für jene Art „wissenschaftlicher" Forschung, die den Geist nur von ungefähr und wie zufällig an die musikalischen Formen heranbringt. Leider werden solche äußerliche Formanalysen, die für die Ergebnisse ihrer geistlosen, zudem meist mit ungeeigneten Mitteln durchgeführten Zergliederungsarbeit nachträglich geistige Bedeutung in Anspruch nehmen, noch immer viel betrieben. Vor allem die Literatur der „Einführungen", leider auch in der Schule, steht durchweg unter ihrem Einfluß. Da nimmt man Musikwerke um 1800, beginnt ohne Einsicht in das Wesen klassischer und romantischer Gestaltung, führt eine Formenstatistik von zweifelhafter Gültigkeit durch, erklärt die früheren Formanlagen für klassisch, die späteren für romantisch und behauptet schließlich noch das Vorliegen klassischer und romantischer Geisteshaltung für alle Formelemente, die den um 1800 „erforschten" ähnlich sehen. Der mangelnde Erkenntniswert solch primitiven Verfahrens kann nicht zweifelhaft sein und es erscheint unverständlich, woher die Veranstalter solcher „geistesgeschichtlicher" Raubzüge für sich selbst die Überzeugung nehmen, daß die von ihnen behaupteten Verhältnisse in Wahrheit zutreffen und daß die Formelemente die ihnen zugeschriebenen Geistescharaktere auch wirklich h a b e n. Gegen die Richtigkeit solcher Klassifikation des Geistes nach den musikalischen Formen – auch wenn sie brauchbar bestimmt sind – spricht vor allem die obenangeführte Tatsache, daß oftmals wichtige geistige Verschiebungen nur geringe formale bedingen. Deshalb ist heute wohl ein unverbindlicher Fantasieerguß über Musik, wenn er vom ehrlichen Bestreben getragen wird, Wesentliches zu vermitteln, der Wissenschaft förderlicher als das quasi exakte, in Wahrheit blinde Zergliedern dieser äußerlichen Art. Der Geist des Musikwerks läßt sich nicht durch Formenstatistik errechnen. Denen, die das musikalische Kunstwerk nicht als geistiges Dokument zu fassen verstehen, fällt er nicht in den Schoß. Sie bemühen sich vergeblich, den Sinngehalt zu überlisten und durch Tricks zu fangen. Man kann ihn eben nur erkennen i n d e r e i g e n e n W e s e n h e i t.

Im normalen Fall des heutigen europäischen Musizierens wird das musikalische Kunstwerk, bevor es zu uns dringt, dreimal mit Sinn erfüllt. Zu der primären, im originalen Bestande des Werkes gegründeten geistigen Haltung treten die des reproduzierenden Künstlers und die des Hörers hinzu. Alle drei widersprechen sich notwendigerweise, überschneiden und verdrängen sich deshalb und gehen miteinander seltsame Verbindungen ein. Der Ausführende zieht das Werk in seine Welt, weist ihm dort Stellung und Bedeutung an, die auch im glücklichsten Falle vom Original abweichen, und schickt es mit dem veränderten Sinn fort. Der Hörer empfängt es, aber es stellt sich ihm wieder

auf einen anderen Platz seiner Welt und erhält nun dort seine endgültigen Aspekt. Betrachtet man das Kunstwerk jetzt ernstlich als „Phänomen“, so findet man in ihm unausbleiblich das Durcheinander von Sinnfüllungen vor und es ist nicht ersichtlich, wie gerade mit Hilfe der phänomenologischen Methode die sekundäre und tertiäre Sinnverschiebung aus dem Werke herausgeschafft und die originale Haltung erfaßt werden soll. Der Historismus des 19. Jahrhunderts hat diese unreinen Sinngemische der stets wieder reproduzierten alten Werke besonders geliebt. Anstatt neue Haltungen in neuen, von Grund aus dazu geeigneten Kompositionen zu vertreten, prägte man gern alte um und nahm die dabei notwendigerweise entstehenden ästhetischen Schwierigkeiten – Beethoven im Donner des Eisenrahmens! – in Kauf, erklärte sie wohl sogar kurzerhand für Vorteile und stellte die heute noch vielfach geglaubte These auf, das Kunstwerk habe überhaupt keinen ausreichenden primären Sinngehalt und sei geradezu angewiesen auf nachträgliche Füllung. Konserviere man nur die Noten und die in ihnen fixierten Anweisungen, so sei die Identität des Kunstwerks, sofern es eben eine solche gäbe, gewahrt. Der Geist war frei, seine Auslegung unverbindlich, die primären Sinngehalte wurden daher zur Unkenntlichkeit aufgepfropft, vermischt und verwischt: Arnold Schmitz könnte seinem „Romantischen Beethovenbild“ noch eine ganze Galerie weiterer Beethovenbilder folgen lassen, deren letzte Stücke immer undurchsichtigere Züge tragen müßten. Die Theoretiker und Historiker, die Erkenntnis des echten primären Sachverhalts wollten, und alle die, denen an innerer Reinheit und Klarheit der Geistesdokumente und an ästhetisch einwandfreier Form des Kunstwerks ohne die durch das fortwährende Umdeuten des Sinnes verursachten Brüche lag, wurden damals in eine seltsame Haltung gedrängt. Sie verzichteten freiwillig auf die sekundären und tertiären Sinnelemente, soweit sie sich sondern lassen, suchten z. B. bei alten Musikwerken von den durch die modernen Instrumente hinzugebrachten Idealzügen zu abstrahieren – jeder historische Instrumententypus vermittelt ja weltanschauliche Haltungen seiner Zeit – und bildeten eine merkwürdige selektive Aufnahmetechnik aus. Man hörte Gregorianik, als ob sie nicht mit modernen Sehnsüchten, Palestrina, als ob er nicht in der dünnen Luft der Neugotiker, Bach, als ob er nicht mit Bedenklichkeit und Hypertrophie, Mozart, als ob er nicht spielerisch überfeinert, und Beethoven, als ob er nicht in einer übermächtigen Tonflut erklänge. Doch bietet diese selektive Einstellung nur einen schalen Ersatz für das ganze, ungebrochene Kunstwerk und die viel Als-ob-nicht schaffen die verdrängten positiven Züge des primären Sinngehalts natürlich nicht wieder herbei.

Wir sind nicht auf dem Balkan. Bei uns ist und bleibt es verboten, ein mittelalterliches Bauwerk einzureißen und aus seinen Steinen ein komfortables Gasthaus aufzubauen (wenn uns das heute vielleicht auch sympathischer vorkommt als nach Art des 19. Jahrhunderts eine Burg in ein „historisches” Hotel umzuwandeln.) Die Dokumente alten Geistes, auch die musikalischen, leben. Sie sollen grundsätzlich unverfälscht sein. Daß wir ihren Sinn begreifend aufnehmen müssen und dabei mißverstehen können, ja daß ein völliges Intaktbleiben des Sinngehalts zu 100% praktisch nicht erreichbar ist, teilen sie als Schicksal mit allen von Mensch zu Mensch vermittelten Sinngebilden. Aber wir stehen den Umwandlungen nicht machtlos gegenüber, wie das 19. Jahrhundert meinte. Wir brauchen nicht mit Bastardformen, die weder neue Musik sind noch alte, vorlieb zu nehmen. Denn negativ betrachtet: jede Sinnverschiebung, sei sie auch meister-

haft durchgeführt, erzeugt Brüche im geschlossenen aesthetischen Ganzen des Werkes, jeder neu eingebrachte Sinn stößt sich irgendwie an einem zu engen Gehäuse oder läßt ein zu weites unerfüllt. Die Bruchstellen findet ein guter Beobachter unschwer. Positiv genommen befreit uns nichts von der Verpflichtung, Sinngehalte als solche zu begreifen. Es gibt keine wissenschaftliche Methode zu ihrer Errechnung, nur Möglichkeiten zum Nachweis; und geschieht es in der praktischen Musik oft genug, daß einer, der den Geist nicht spürt, doch mit ihm beschenkt wird, in der Wissenschaft ist das ausgeschlossen. Wer den Kern des Kunstwerkes nicht findet, fördert auch über seine Peripherie keine wesentlichen Erkenntnisse. Doch hilft bei der Entscheidung über den primären Sinngehalt ein wichtiger Umstand: das Kunstwerk, auch das musikalische, muß stimmen in anderen, von ihm unabhängigen, aber mit ihm verbundenen Sinnkomplexen, im Bilde des „Komponisten", seines geistigen Typus, des Volkes, der „Zeit" und in vielen anderen, heute noch wenig beachteten Sinnbezirken. Es ist in ihm eben nicht alles möglich und von den übergeordneten Zusammenhängen her betrachtet, in denen es steht und von denen es zeugt, engt sich der Kreis seiner möglichen Bedeutungsgehalte wesentlich ein und die einzelnen Elemente gewinnen Gestalt. Wir können Kontrollen genug haben. Sie aufzufinden und begrifflich einwandfrei durchzubilden, ist dringende Aufgabe der Musikwissenschaft.

Otto Gombosi (Berlin)

STILKRITIK

Die Methode der Musikwissenschaft erlebte noch niemals eine ähnliche Krise, wie in unseren Tagen. Neue Gesichtspunkte und Zielsetzungen bemächtigen sich der Disziplin und wollen gewertet und gesichtet werden.

Seit den Anfängen des Musikgeschichtschreibens blieb jene Betrachtungsweise glücklich-selbstbewußter Zeiten, die in ihrer eigenen Kunst das höchste Ideal erblicken, bis in unsere Tage lebendig. Begriffe wie „Vorstufe", „Vollendung", „primitiv", „Entwicklung" haben, aus ihrem Gesichtswinkel betrachtet, Sinn und Berechtigung. Für viele ist auch heute noch Joh. Chr. Bach nicht mehr als eine Vorstufe zu Mozart, Pachelbel oder Reinken nicht mehr als Vorstufen zu Bach, Field Vorstufe zu Chopin und auch mit der Zeit verblaßte kaum jener Beigeschmack an Werturteil, der neben technisch stilistischen Dingen vor allem die persönliche Bedeutung und den subjektiven Eindruck gelten läßt. Denn sonst müßte man doch Bach lediglich als Vorstufe zu Krebs, oder Wagner als Vorstufe zu Strauß betrachten.

Doch verdanken wir dieser Auffassungsweise das Entstehen jener klassischen Monographien (Jahn, Thayer, Spitta, Chrysander, Pohl usw.), die, von ihrem unvergänglichen Eigenwert abgesehen, der Musikwissenschaft neue methodische Wege wiesen. In ihren Schöpfern wandten sich Altphilologen, Historiker, Romanisten, Germanisten, Theologen, Literaturhistoriker und Ästheten der jüngeren Schwester ihrer Wissenschaften zu und legten die Grundsteine einer kritischen Quellenforschung, Paläographie, Textkritik, Editionstechnik usw. Man stürzte sich auf die Hilfswissenschaften und untersuchte die Grenzgebiete. Die Erforschung der Soziologie und der Praxis der Musik gesellte sich bald hinzu.

Erst allmählich erwachte die Erkenntnis, daß Musikwissenschaft keineswegs nur ein Zweig der allgemeinen Geschichte oder ein Grenzfall der Philologie zu sein braucht, daß also die historisch-philologische Arbeitsmethode nur eines ihrer vielen möglichen Werkzeuge ist. Wiederum waren es andere Wissenschaften, die den ins Stocken geratenen Karren weiterschoben. Psychologie und Völkerkunde einerseits, allgemeine Geistesgeschichte anderseits gaben der Musikwissenschaft neue Antriebe. Sie verhalfen ihr zur Bekämpfung der Werteinstellung, der entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise und zur Erkenntnis der gleichwertigen Zeitbedingtheit der Stile. Die aus der Spaltung zwischen lebendiger Kunst und Publikum großgewachsene historische Neigung, die gewissen dem Publikum leicht zugänglichen Vergangenheiten mehr Aktualität verlieh, als den aktuellsten Erscheinungen und den brennendsten Fragen der lebendigen Kunst, bekam unverhoffte Hilfe. Parallelen und Analogien wurden aufgedeckt, diesmal aber auf psychologisch-geistesgeschichtlicher Grundlage, die – da sie die Gesetze der Zeiten beachteten und Bach ebensowenig „gotisch" nannten, als Monteverdi „Renaissance" – auch in den übertriebensten Fällen gewisse Wahrheitskerne enthielten. Auch die Bedeutung der Folkloristik für Geschichtsforschung und Stilkunde wurde erkannt. Liedforschung, Aufdeckung der Wurzel der nationalen und persönlichen Stile, Sonderung von örtlichen und zeitlichen Elementen, Klarlegung der Kulturbewegungen auch auf musikalischem Gebiet in Stil, Form und Praxis und nicht an letzter Stelle Instrumentenkunde und -geschichte rückten allmählich näher zum Mittelpunkt des Interesses. Auch die nichthistorischen Zweige unserer Wissenschaft erhielten neue Antriebe.

Der Mangel dieser Methoden besteht zunächst darin, daß sie – trotz aller Brauchbarkeit – in der Musikgeschichte nur das ihren Disziplinen Wesensverwandte erreichen und ein entstelltes Bild geben. Musik ist aber eine Materie für sich, die an sich selbst erkannt werden will. Der zweite, vielleicht noch bedeutendere Mangel aller älteren Methoden ist die Sucht nach Gruppierung, nach Übersichtlichkeit, nach den Zeitmerkmalen. Man machte dauernd Querschnitte durch die Geschichte, niemals aber verfolgte man die feinen Verästelungen der geistig-musikalischen Strömungen.

Eine musikalische Methode der Musikwissenschaft wurde also gesucht. Es schien die Musiktheorie, besonders die Formenlehre ein Arkanum zu bieten. Formgeschichte ist, wie man an solchen populären Darstellungen, wie Paul Bekkers Musikgeschichte ersehen kann, Schlagwort geworden.

Sie war und bleibt auch – für Spezialuntersuchungen – eine fruchtbringende Idee, doch mußte sie bald in Äußerlichkeiten verlaufen, da sie wohl für einzelne größere Perioden gilt, doch das Wesen und die Eigenart dieser Perioden nur an sich demonstrieren, nicht aber umfassen und erklären kann. Es ist ja z. B. lehrreich, daß man im 17. Jahrhundert unter „Symphonie" etwas ganz anderes verstand als zu Mozarts Zeiten. Es ist aber ein für sich belangloses und kaum weiter auszudeutendes Symptom, daß X in seinen 10 Symphonien nur einmal ein Menuett schrieb, aber die vorhandenen 9½ Symphonien von Y bereits 4,5 Menuette enthalten.

Nicht mit Unrecht schrieb man das Versagen der Formgeschichte, als alleinigen Steines der Weisen, ihrer zu breiten Mensur zu. Man sagte sich: Musik ist Form. Form aber heißt alles, was zur Musik gehört: Melodik und Harmonik, rhythmische und kontrapunktische Gestaltung, Ornamentik, Anordnung und Verhältnis der Teile usw.

Führte also eine Analyse der sogenannten Form nicht zum Ziele, so mußte man eben weiter analysieren und den Formkategorien entsprechend eine Typologie der Melodie, Harmonik usw. aufstellen. Man erlebte sonderbare Begriffsbildungen: vollklingende Worte, die nur ihr Präger verstand. Man erlebte aber noch sonderbarere Dinge: alle Fälle der Kadenzbildungen, der Intervalle, der Imitationseintritte usw. wurden sorgfältig gesondert, etikettiert und verzeichnet. Man schrieb über Kunst in statistischen Tabellen oder – um eines anderen Auswuchses zu gedenken – man vertiefte sich in mystische Zahlenspekulationen und Proportionsberechnungen. Statistik, Geometrie, Astronomie und anatomische Topographie mußten mit ihren Methoden herhalten.

Was aus diesen Untersuchungen herauskam, enthielt – falls die Berechnungen stimmten – lauter hundertprozentige Wahrheiten. Dafür aber auch ebenso viel Unwesentliches. Anstatt lebendige Bilder zu geben, boten sie nur Teilresultate, die zum Kunstwerk in ähnlichem Verhältnis standen, wie die sorgfältig präparierten Teile eines menschlichen Körpers zum lebenden Menschen. Gerade dem Unfaßbaren, dem Wesen der Kunst als Abbild des Lebens, dem Mystischen und Ergreifenden wurde gründlich aus dem Wege gegangen. Man stellte fest: Kadenztyp I kommt bei X in 23,5% der untersuchten Fälle vor, bei Y in 42,3%. Dagegen Kadenztyp II bei X 32,8%, bei Y 28,5%. Das ist sicher Wahrheit. Was nun, wenn man in Bibliotheken und Archiven neue Werke von X und Y findet, welche die prozentuelle Aufstellung wesentlich ändern? Nehmen wir aber an, daß obige Wahrheiten als absolut gelten dürfen. Was bedeuten sie dann? Nichts als sich selbst. Was folgt aus ihnen? Garnichts. Der Kunst oder ihrer Geschichte oder der persönlichen Eigenart und dem Entwicklungsgrad eines Meisters sind wir nicht um einen Zoll nähergekommen. Kunst ist Geist und Seele, Leben, gesteigertes Leben, das sich an sich niemals, nur in seinen Äußerungen offenbart. Kunst läßt sich nicht in Formeln von Kubikmetergrammen und Prozenten einfangen.

Es wurde eben äußerst selten bedacht, daß Musik doch eigentlich eher Kunst, als Äußerung der Geschichte, der Theologie, der Sprache oder der kosmischen Harmonie ist. Man hat allzuwenig aus der Geschichte der bildenden Künste und ihrer Methode gelernt. Denn im Gegenfalle hätte man manche Irrwege vermeiden können. Auch die Wissenschaft der Kunstgeschichte arbeitete oft mit falschen Methoden oder solchen, die nur begrenzten Wirkungskreis hatten und zur Klärung einzelner Fragen durchaus geeignet, aber für die Umfassung des gesamten Arbeitsgebiets als untauglich erkannt werden mußten. Auch in der Kunstgeschichte bildete man eine seltsame Typologie aus, die, nachdem sie ihre Aufgabe löste, der Vergessenheit überlassen wurde. Auch die Kunstgeschichte wurde mit seltsamen Zahlenspekulationen und Gleichgewichtsmessungen überfallen, die in vielen Beziehungen die Augen öffneten, aber sonst keine Resultate erzielen konnten. Die wunderbare axiale Symmetrie des Abendmahls von Lionardo erlaubt den schon an sich auffallenden und wirkenden harmonischen Eindruck in Zahlen, Formeln zu fassen. Doch mußte man bald erkennen, daß man hier mit dem seltenen Sonderfall zu tun hat, der bei anderen Meisterwerken in dieser absoluten Form keine Geltung hat. Ich erinnere mich, vor einigen Jahren eine Studie über Dürer durchblättert zu haben, die wie eine Zeichnungssammlung von Hörern der Technischen Hochschule anmutete. Ich kann nicht glauben, daß in diesen Ausführungen etwas Überwältigendes mitgeteilt wurde.

Die Kunstwissenschaft überwand diese Ausschreitungen – mystische Rechnereien auf Grund des goldenen Schnittes – verhältnismäßig rasch. Man erkannte immer wieder die alleinige Richtigkeit der kontemplativ-deskriptiv vergleichenden Methode, wobei es natürlich auf die Feinheit und auf den Geist der Beobachtung und der Begriffsbildung in erster Reihe ankommt.

Schon Ambros, dessen feiner Sinn für das Künstlerische der Musik immer wieder Bewunderung erweckt, wandte diese Methode an. Er war ja von Haus aus Kunsthistoriker. Er war aber doch noch zu sehr zeitgebunden, um sich in alle Stile in gleicher Weise einfühlen zu können, zumal er doch im Zeitalter des wüstesten Entwicklungsfanatismus lebte und auch an Notationsproblemen oft scheitern mußte. Sein Werk wird aber niemals veralten, obwohl die Einzelheiten immer wieder einer Revision bedürfen werden. Denn der Geist bleibt lebendig: seine Urteile treffen – in den Epochen, die er quellenmäßig und technisch beherrschen konnte – haarscharf die wesentliche Wahrheit. Sie können in Einzelheiten weiter ausgebaut und verfeinert, kaum aber widerlegt oder ersetzt werden.

Auf dieses Weiterausbauen, auf diese Verfeinerung kommt es eben an. Stilkritik ist die neue Losung. Erkenntnis des Geistes in allen seinen Offenbarungen, Aufdeckung der Ideale, der Bestrebungen, des geistigen Hintergrunds, der Haltung. Synthese und nicht Analyse, Physiologie und nicht Anatomie. Das Musikalische will erkannt werden und zwar in jeder Hinsicht. Man hielt mir oft vor, daß ich mit modernen Begriffen, etwa der harmonischen Funktionen, an die alte Musik herantrete. Doch wenn die harmonischen Funktionen – gleich, ob gewollt oder unbewußt – vorhanden sind, so wollen sie betrachtet und bewertet werden und es kann uns nebensächlich sein, wie weit die zeitgenössische theoretische Lehre sie erkannt und aufgefaßt hat. Würde man immer nur mit zeitgemäßen Begriffen hantieren, so dürfte man noch bei Bach nicht von Umkehrungen der Akkorde, sondern von Sext-, Quartsext-, Terzquart- usw. Akkorden als selbständigen Gebilden reden. Würde sich die Kunstgeschichte an dieses Prinzip halten, so dürfte sie in der älteren Kunst niemals Begriffe wie Koloristik, Bewegungsrhythmus, Farbenvaleur, Gewichtsverteilung, Frontalität usw. anwenden. Die vorliegende lineare Konzeption der Musik um 1500 wird noch nicht verkannt, wenn man die – zugestanden: damals unbewußte – Tatsache der harmonischen Konzeption feststellt. Dürfte man das nicht, so müßte man auch, um den zeitgenössischen Glaubensbekenntnissen gerecht zu werden, jede Kunst der Vergangenheit – die preziöse Musik des 18. Jahrhunderts genau so, wie den subjektiven Expressionismus der späten Chromatiker um Monteverdi – in gleicher Weise „naturalistisch" nennen. Maßgebend ist die Tatsache. Und wenn wir die Existenz der Gravitation vor Newton nicht bezweifeln wollen, so müssen wir auch anerkennen, daß wir, wenn am Schlusse einer Komposition nach dem vertikalen Nebeneinander von a-cis-e das vertikale Nebeneinander von d-(f)-a folgt, mit einem Ganzschluß Dominante-Tonika zu tun haben.

Stilkritik ist die neue Losung. Sie heißt: die Musik als Musik erkennen, ihre geheimsten Lebensäußerungen entdecken, ihre L e b e n s g e s c h i c h t e schreiben. Sie ist kontemplativ vergleichende Methode von möglichster Vielseitigkeit, mit Zuhilfenahme aller Hilfswissenschaften von der Theologie bis zur Formgeschichte, die ihr die „Halbfabrikate" liefern. Sie ist angewandte Geistesgeschichte auf breitester Grundlage, selbst

schon Kunst, die in erster Reihe Intuition, dann aber Kritik und Konstruktion ist. Ihr Ziel und Zweck ist sie selbst; eine Kunst, deren Objekt die Musik ist.

Und da sie Kunst ist, kommt es bei ihr eben weniger auf die „Methode" als auf die Persönlichkeit an. Auch durch Fehler und Irrtümer kann die Intuition das Wesentliche erfassen. Das Bild wird sich immer mehr klären, doch Generationen werden vergehen, ehe alle Irrtümer berichtigt werden. Es sind erst die allerersten Schritte gemacht worden, Schritte, die unerfahren und unbeholfen, aber zielbewußt vorwärtsdrängen. Mit Aufdeckung des Quellenmaterials, mit Spezialuntersuchungen und Attributionsversuchen wird der Weg leichter und bequemer, das Feld übersichtbarer, die schattenhaften Gestalten klarer und umrissener werden. Die Arbeit des Weiterbauens und der Verfeinerung dauert ewig an. Und wenn man auf der Schulter der Vorgänger weiterarbeitet, so soll man trotz ihren Fehlern und Irrtümern ihren Mut und ihre Leistung im großen anerkennen.

In der Budapester Galerie hängt seit vielen Jahren ein Damenportrait. Es wurde lange dem Licinio, dann dem Pordenone zugeschrieben. Vor einiger Zeit glaubte in ihm Berenson, der es nicht zum ersten Male sah, ein Werk Tizians erkennen zu müssen. Die Spezialuntersuchungen eines jungen Forschers hatten dann diese Vermutung stilistisch und aktenmäßig bekräftigen können, doch wurde klargelegt, daß das Werk im Oeuvre Tizians um rund 20 Jahre hinaufgeschoben werden muß. Kann man nun behaupten, daß die Fachleute, die das Bild vor Berenson behandelt haben und es nicht richtig erkannten, oder selbst Berenson, der es wahrscheinlich nicht richtig datiert hat, nichts von der Sache verstünden, oder daß ihre Methode falsch wäre? Ich wählte hier ein verhältnismäßig einfaches Beispiel aus der alltäglichen Praxis der Kunstgeschichte.

Das Oeuvre Rembrandts ist noch lange nicht gesichtet. Haben wir aber kein umfassendes Bild von seinem Schaffen, von seiner Entwicklung und Bedeutung? Auch in der Musikgeschichte liegt derselbe Fall vor. Es kommt vorläufig nicht – und, ich glaube fast, niemals – auf Einzelheiten an. Musikwissenschaft als Stilkritik ist lebendiger Organismus, dessen Zustand sich immer ändert, der atmen, sich bewegen, sich auffrischen muß.

Peter Epstein (Breslau)

NEUE FORSCHUNGS- UND DARSTELLUNGSMETHODEN DER MUSIKGESCHICHTE

1.

Unter den Lehrfächern unserer Universitäten ist die Musikwissenschaft eines der allerjüngsten. Gleichwohl hat sie in ihrem Lehrbetrieb wie in ihrer Zielsetzung bereits auffällige Wandlungen erfahren und ist auch heute noch durchaus nicht am Ende eines inneren Umbildungsprozesses angelangt, der unmittelbar aus der verschiedenen Einstellung zur Kunst und Kunstwissenschaft im vergangenen und im gegenwärtigen Jahrhundert sich herleitet. In einer Hinsicht freilich erscheint die Entwicklung der musikwissenschaftlichen Disziplin abgeschlossen: ihre Wertung innerhalb des gesamten Bereichs der Wissenschaften und ihre Anerkennung als Hochschulfach ist heute nicht mehr umstritten – ein sehr bemerkenswerter Fortschritt, der uns heute schon kaum mehr zum

Bewußtsein kommt, obwohl die Zeit gar nicht fern ist, da man die Musik an vielen Universitäten zu den „Künsten und Fertigkeiten" zählte und sie durch einen Musikdirektor, der Theoriekurse und Chorübungen veranstaltete, genügend vertreten glaubte. Daß die musikalische Wissenschaft aus solcher Verkümmerung sich erheben konnte, war zwar in erster Linie das Verdienst der bahnbrechenden Musikgelehrten, eines Philipp Spitta, Hermann Kretzschmar, Hugo Riemann; zugleich aber wurde die Anerkennung des Faches in dem Augenblick vorbereitet, wo bedeutende Forscher aus anderen Wissensgebieten sich genötigt sahen, der jungen Musikwissenschaft ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die Autorität von Helmholtz oder Stumpf trug zur Einordnung der Musikwissenschaft in die Universitas literarum mindestens ebensoviel bei wie die Universalität eines Musikforschers vom Range A. W. Ambros', der sich mit jedem Kunstgelehrten seiner Zeit messen konnte, oder die Gelehrsamkeit Hermann Aberts, der es mit jedem Altphilologen aufnahm. Sobald Wechselbeziehungen zwischen der Musikwissenschaft und anderen Forschungsgebieten hergestellt waren, ergab sich die Anerkennung des Faches und seiner Vertreter im Universitätsbetrieb von selbst.

Zugleich aber trat innerhalb der Musikforschung eine immer zunehmende Spezialisierung ein; der Aufgabenkreis wuchs ins Ungemessene durch den Ausbau der musikalischen Ästhetik, der Tonpsychologie und der vergleichenden Musikwissenschaft. Aber auch innerhalb der einzelnen Gebiete verzweigte sich die Forschertätigkeit immer mehr; äußerlich entsprach dieser Ausdehnung des Aufgabenkreises die zunehmende Zahl von Musikgelehrten. An den Zentren musikwissenschaftlicher Ausbildung, am ausgesprochensten in der Schule Guido Adlers in Wien und Adolf Sandbergers in München, wuchs mehr als eine Generation von Musikwissenschaftlern heran, aus deren Zahl viele heute selbst als Hochschullehrer wirken.

So einfach und folgerichtig der äußere Aufstieg der Musikwissenschaft als Universitätsfach erscheint, so vielfältig stellen sich dem heutigen Beschauer die Wege dar, die von der Musikforschung in den wenigen Jahrzehnten ihres Bestehens im heutigen Sinne eingeschlagen worden sind. Hier sind äußere Zusammenhänge: Zusammensetzung der Studentenschaft, Bedürfnisse der Praxis und dergleichen nicht ohne Einfluß geblieben, scheint doch ein Hauptmerkmal der heutigen musikwissenschaftlichen Publizistik zu sein, daß sie zu einem geringeren Teile dem Selbstzweck der Forschung dient und in ihrer Stoffwahl wie Stoffgestaltung wesentlich von den Forderungen der Musikausübung oder Musikerziehung und anderen von außen an sie herantretenden Momenten bestimmt wird

2.

Der angedeutete Zwiespalt im musikwissenschaftlichen Schrifttum läßt sich an jenem Spezialgebiet am leichtesten erweisen, das auch heute noch im Mittelpunkt der Bemühungen steht: in der musikgeschichtlichen Forschung. Die folgenden Ausführungen beschränken sich daher – um Zersplitterung zu vermeiden – auf den heutigen Stand der Musikgeschichtsschreibung und die damit zusammenhängenden Fragen. Um die Zuspitzung der Lage zu charakterisieren, sei ein Beispiel vorweggenommen: als vor einigen Jahren die Werke eines großen norddeutschen Komponisten der Bachzeit durch eine „Glaubensgemeinde" in einer prachtvollen Ausgabe vorgelegt wurden, da erhob sich aus den Reihen der zünftigen Musikwissenschaft eine der gewichtigsten Stimmen zum Protest. Gewißlich wäre der Widerspruch gegen einige Verstöße editionstechnischer Natur in

weniger scharfer Form erhoben worden, hätte nicht die ganze innere Einstellung der Neuausgabe dem kritisierenden Gelehrten verdächtig sein müssen: den Herausgebern war die Pflege jener Musik eine Art religiöses Bedürfnis, die Vorrede umgab den alten Meister mit dem Nimbus eines Heiligen und ließ die Erneuerung als eine Art kultischer Handlung erscheinen. Der Musikforscher hingegen sieht denselben Meister zunächst als Glied einer historisch bedingten Kette, er fordert (von seinem Standpunkt mit Recht) anstatt mystischer Umkleidung der ohnehin uns ferngerückten Gestalt nüchterne begriffliche Klarheit, statt legendärer Glorifizierung, wissenschaftliche Verankerung.

In diesem kleinen Ereignis, das nur von den Lesern der Fachzeitschriften überhaupt bemerkt wurde, ist eines der brennendsten Probleme der heutigen Lage erfaßbar. Muß die Tatsache, daß ein lange verschollener Meister von jungen Menschen unserer Tage ans Licht gezogen und sozusagen kanonisiert wird, dem Musikhistoriker nicht zu denken geben? Ist es nicht eigentlich seine Aufgabe, solche Kunstwerke in einwandfreier Form bereitzustellen, an denen sich musikempfängliche „Laien" entzünden, oder aber eine aus solcher Liebe geborene Edition mit allen Kräften zu fördern? Vor kurzem noch war die Antwort auf derartige Fragen umstritten; die jüngstvergangenen Jahre aber brachten die Entscheidung im positiven Sinne, und heute arbeitet jene, vorhin genannte Glaubensgemeinschaft in enger Verbindung mit musikwissenschaftlichen Instituten und Einzelforschern an der Herausgabe alter Musik in einer Form, die den Ansprüchen der Wissenschaft wie des Lebens gleichzeitig gerecht wird. Was das bedeutet, wird für den Außenstehenden erst dann deutlich, wenn er sich die veränderte Lage klarmacht, die auf dem Gebiet der Herausgabe älterer Musik heute gegen früher besteht.

Das Verhalten unserer Zeit gegenüber der Musik vergangener Epochen hat sich insofern grundlegend geändert, als eine gänzliche Umschichtung der „Musikverbraucher" seit dem Jahrhundertbeginn und vor allem seit Kriegsende eingetreten ist. Die „Entdeckung" der alten Musik durch die Jugendbewegung[1]), die sich zunächst in der Wiederbelebung vergessener Volkslieder und alter Tonsätze äußerte, führte schließlich zu einer im positiven wie negativen Sinne ausgesprochen neuartigen Haltung gegenüber der Musik. Nicht das Kunstwerk und sein ästhetischer Gehalt steht am Zielpunkt der Bemühungen, sondern diese gelten einem Höheren, das jenseits des Einzelwerks sich offenbaren soll: Musik wird als Erfüllung der Gemeinschaft empfunden und nur als solche anerkannt. Daher die einseitige Bevorzugung der polyphonen Musik (Aufgehen der Einzelstimme, des Individiums, in der Gemeinschaft), Ablehnung der romantischen Epoche, Wiedererweckung der Kanons, in dem fast ohne Vorübung chorischer Gesang allen erreichbar – es mag mit dieser schlagwortartigen Bezeichnung sein Bewenden haben, obwohl die neue Musikeinstellung der Jugend mit ihr bei weitem nicht in ihrem ganzen Umfang gekennzeichnet werden kann. Eins ist hier ja nur von Bedeutung: daß eine scharf profilierte und mächtige Bewegung ihr Singe- und Spielgut, ihre Musik forderte . . . und daß die Musikwissenschaft, die Hüterin der alten Musikschätze, herzlich wenig zu geben vermochte.

Wenig allerdings nicht, was die Menge der neu herausgegebenen Werke vergangener Epochen betrifft. Es gab die stattlichen Reihen der „Denkmäler deutscher Tonkunst" im

[1]) Die verschiedenen Stadien der Rezeption sind in H. Höckners Schrift „Die Musik in der deutschen Jugendbewegung", Wolfenbüttel 1927, sehr aufschlußreich gekennzeichnet.

Reich, in Bayern und Österreich, es gab die Gesamtausgaben von Palestrina, Schütz, Händel, Bach, Mozart, Beethoven und den Romantikern. Aber all diese Ausgaben waren in erster Linie für den Musikhistoriker bestimmt und schon durch ihre äußere Anlage, ihren kritischen Apparat, durch die oft fehlende Ergänzung der Partituren durch Stimmendrucke, die gebotene Zurückhaltung in der Einfügung praktischer Aufführungshinweise für das musikalische Leben nur von bedingter Brauchbarkeit. Wenn sogleich nach dem Abschluß der monumentalen Bachausgabe sich eine Neue Bach-Gesellschaft bildete, die seit vielen Jahren daran arbeitet, das dort im Urtext Festgelegte nun in volkstümlichen Einzelausgaben der Praxis zu erschließen, so beweist dies schlagend die grundlegenden und unvermeidlichen Gegensätze zwischen beiden Arten der Publizierung alter Musik. Hingegen ist nicht zu leugnen, daß über die unumgänglich notwendige Treue der „Denkmäler" und wissenschaftlichen Gesamtausgaben hinaus der Abstand von einer dem musikalischen Leben nutzbaren Aufzeichnung durch manche vermeidbare Einseitigkeiten noch vergrößert wurde. So herrschte eine Zeitlang geradezu Anarchie in der Ausarbeitung bezifferter Bässe, und eine an sich leicht zu erschließende Ausgabe wie die der „Arien" von Heinrich Albert, ist vermutlich aus dem Grunde sehr lange in der Praxis wenig beachtet geblieben, weil einem Musiker von natürlichem Empfinden, die dort gebotene Klavierbearbeitung widerspruchsvoll erscheinen mußte. Ein an sich lediglich der modernen Auswertung dienender Zusatz zum originalgetreuen Neudruck mußte sich also in diesem Fall (und manchem anderen) als eine Verminderung der praktischen Verwendbarkeit auswirken. Zudem waren selbst scheinbar unmittelbar zugängliche Neudrucke, wie die von Klavier-, Orgel-, Lautenmusik, in Wirklichkeit voll fast unlösbarer Aufführungsprobleme. Denn so gründlich man sich bereits mit Geschichte und Bauart der alten Instrumente abgegeben hatte, so wenig dachte man daran, ernst zu machen mit einer Erneuerung nicht nur alter Instrumententypen, sondern auch vergessener Spielmethoden und Klangideale. Als Albert Schweitzer 1906 zuerst die Hoffnung aussprach, daß an die Stelle unserer „tonstarken" wieder die „tonreiche" Orgel im Sinne des Bachzeitalters treten möge, da ahnte er wohl kaum, daß zwei Jahrzehnte später eine mächtige Welle der Erneuerung die Orgelkunst bewegen und eine Wiedergeburt längst verschollener Orgeltypen herbeiführen sollte. Was aber heute auf der „Praetorius-", der wiedergewonnenen „Silbermann"-Orgel klingt, davon war ein großer Teil noch vor wenigen Jahren zur Vergessenheit verurteilt, weil klanglich nicht rekonstruierbar. Dieser bei der Orgel besonders merkliche Umschwung kann für viele andere Instrumente und Besetzungsarten gleichfalls festgestellt werden: die Gegenwart steht der Auffassung der Ursprungszeit häufig näher, als dies noch vor kurzem trotz bedeutender und heute ganz unentbehrlicher wissenschaftlicher Publikationen der Fall war.

Es ist demnach zunächst nicht ein Wandel in den Grundsätzen der musikalischen Editionstechnik eingetreten, sondern eine neuartige und wesentlich von der Praxis bestimmte Auffassung der Tondenkmäler. Damit steht im Zusammenhang die rege Beschäftigung mit Fragen der Aufführungspraxis (Kinkeldey, Max Schneider), die in manchen Einzelfällen zu überraschenden Erkenntnissen und Hypothesen geführt hat; eine der jüngsten: H. J. Mosers Hinweis auf die Zusammensetzung der Kantoreien (Überwiegen der Männerstimmen, denen auch der Alt häufig übertragen) hat bereits zu interessanten „Klang-Rekonstruktionen" auch im Chorgesang geführt. Vor allem scheint

Aussicht zu bestehen, daß die vielfach bezeugte Ad-libitum-Praxis des 16./17. Jahrhunderts bei der Wiedergabe einschlägiger Kompositionen zu ihrem verdienten Rechte kommt.

Da sich das Interesse für die Musik vor und neben Bach in ungeahnter Weise verbreitert hat, sind in dem Jahrzehnt seit Beendigung des Weltkrieges in Deutschland Neuausgaben in kaum übersehbarer Zahl erschienen. Konnte man manchen Denkmälerbänden vom Standpunkt der Praxis zu große Wissenschaftlichkeit „vorwerfen", so muß gewissen Neudrucken der letzten Jahre hingegen jeglicher Quellenwert abgesprochen werden. Indes gilt es hier nach Zweck und Artung zu unterscheiden. Ein Teil der gemeinhin handlich und in ansprechender Gestalt vorgelegten Ausgaben will nämlich nichts anderes, als das längst in wissenschaftlichen Publikationen veröffentlichte Material wenigstens in Auswahl der Praxis zugänglich machen. Das ist ein notwendiges und, soweit es mit Sachkenntnis geschieht, erfreuliches Unternehmen. Andere Neudrucke wagen sich an unerschlossene Materien heran, und hier vermag (von den erwähnten Nieten abgesehen) manche Privatpublikation durch ihre größere Verbreitung und populärere Anlage ebenso werbend zu wirken, wie nur irgend ein offizieller Neudruck, der vielleicht stattdessen in einem unerschwinglichen Folianten verborgen bliebe. Daher ist es zu begrüßen, daß die angedeutete eifrige Editionstätigkeit heute zum großen Teil durch bewährte Musikhistoriker von Fach übernommen und damit in ruhigere und sicherere Bahnen gelenkt ist.

Denn keineswegs ist diese „Popularisierung" wissenschaftlicher Erkenntnisse und Methoden von vornherein als Verwässerung anzusehen. Mag es in Einzelfällen vorgekommen sein, daß in derartigen Neuausgaben beschämend wenig Kenntnisse und Urteilsfähigkeit beim Benutzer vorausgesetzt wurden, im allgemeinen verläuft der Prozeß fraglos gerade umgekehrt: dem nicht fachlich gebildeten Kreis, dem diese Ausgaben alter Musik zugedacht sind, werden in zunehmendem Maße technische und historische Vorkenntnisse übermittelt. Daher können mit dem Anspruch auf Massenverbreitung heute Neuerscheinungen auftreten, denen man noch vor kurzem Interesse nur in engsten Fachkreisen entgegengebracht hätte. Das Locheimer Liederbuch ist im Faksimile herausgekommen und kann seither in jeder größeren Lehranstalt den Schülern gezeigt und mit den modernen Übertragungen verglichen werden. „Gassenhauer und Reuterliedlein" wurden in unveränderter Wiedergabe der Originalstimmen von 1535 neu aufgelegt und sollen in dieser Gestalt gesungen werden. Ganz allgemein aber verschwinden altgewohnte Hilfsmittel, wie Taktstriche, Phrasierungsangeben, dynamische Vorschriften und dergleichen zugunsten einer reinen Darbietung der originalen Aufzeichnung ohne subjektive Zusätze. Wo diese dennoch gegeben werden, da ist zuweilen (z. B. in R. Buchmayers Sammlung historischer Klaviermusik) eine unveränderte Wiedergabe des Urtextes zum Vergleich danebengestellt. In solchem Brauch dokumentiert sich die Einsicht, daß jegliche moderne Bearbeitung im Grunde unverbindlich bleibt, und ein neues Vertrauen zu den Kenntnissen und Fähigkeiten des Ausführenden. Wie in alter Zeit ist der Sänger und Spieler im wesentlichen der Kontrolle seines eigenen Urteils und Geschmacks überantwortet. Zwar ist heute noch vieles in der Editionstechnik Experiment (man denke an die wechselnden Lösungen der Schlüsselfrage): das Grundprinzip jedoch, in Neuausgaben die Gestalt des Urbildes zur Geltung kommen zu lassen, wird schwerlich so bald wieder verloren gehen.

Ist somit eine gewisse Akribie und Verantwortung selbst in populären Neudrucken neuerdings erfreulich verbreitert, so darf andererseits nicht übersehen werden, daß die zünftige Musikwissenschaft sich ihrer Pflicht gegenüber der Allgemeinheit heute durchaus bewußt ist. Aus Telemanns „Tafelmusik", die kürzlich in den Denkmälern deutscher Tonkunst durch Max Seiffert wieder erweckt wurde, legte der gleiche Herausgeber alsbald eine Anzahl praktischer Einzelausgaben vor; so konnte jener wissenschaftliche Neudruck auf alles Beiwerk selbst auf die Ausarbeitung der bezifferten Bässe ohne Schaden verzichten, während diese praktische Ausgabe umgekehrt nicht gleichzeitig das Original wiederzugeben brauchte. Bei der Regsamkeit, mit der eine ganze Anzahl deutscher Verlage heute das bekannte und unerschlossene musikalische Gut der Vorzeit auf seine Verwendbarkeit in der Gegenwart prüfen, wird eine ähnliche Doppelpublikation bedeutender Werke von wirklichem „Denkmalswerk" wahrscheinlich bald zur Regel werden. Die heute im Werden begriffenen großen Gesamtausgaben von Buxtehude, Scheidt, Praetorius sind von vornherein auf praktische Auswertung solcher Art hin entworfen. Zudem ist neben die amtlichen Denkmälerreihen ein weiteres großes Unternehmen getreten: die von Th. Kroyer geleiteten „Publikationen älterer Musik" der Deutschen Musikgesellschaft, deren Schwerpunkt in der Renaissance-Epoche liegt.

3.

Es war in den bisherigen Darlegungen bereits vom musikalischen Schrifttum die Rede, soweit es sich mit unmittelbar der Praxis dienenden Fragen, mit Aufführungs- und Besetzungsproblemen beschäftigte. Die Umwälzungen im Gebiete der Wiedererweckung alter Musik sind jedoch zu umfassend und gehen auf zu bedeutsame Wurzeln zurück, als daß nicht auch in der musikgeschichtlichen Darstellung sich die gleichen Einflüsse bemerkbar machen. Wenn die Stoffwahl durch die erhöhte Herausgebertätigkeit mit bestimmt wird (Monographien über neu erschlossene Meister oder Komplexe usw.), so ist dies eine mehr äußerliche Beziehung. Hingegen hat nicht nur der Forschungsgegenstand, sondern haben in weitem Maße auch die Forschungsmethode und die Begriffsbildung (Darstellungsart) sich verändert. Die Wissenschaftslehre hat erst in jüngster Zeit darauf hingewiesen, daß die Geschichtsschreibung und mit ihr die Kunst- und Literaturgeschichte, keineswegs – wie häufig gesagt worden ist – nur auf das Individuelle zielt, sondern daß vielmehr nach dem Vorbild der Naturwissenschaften auch sie zu verallgemeinern, zu „generalisieren" sucht.[1]) „Nicht große Individuen mit ihren individuellen Ideen, Entschlüssen und Schicksalen, sondern die gemeinsamen Gedanken, Strebungen und Geschicke der Massen, die allgemeinen, alle treffenden Einflüsse des Milieus, die allen gemeinsamen wirtschaftlichen Bedürfnisse und Begehrungen und die gesetzmäßigen ökonomischen Zusammenhänge werden als die wesentlichen historischen Faktoren und Forschungsobjekte betrachtet". Findet man in der politischen Geschichtsschreibung diese generalisierende, das Gemeinsame der Erscheinungen aufspürende Darstellungsart neben der individualisierenden am Werke, so erst recht in der Kultur- und Kunstgeschichte. Die kulturellen Begriffe (Gotik, Barock, Impressionismus) sind in ihr vornehmlich zu Hause, ebenso wie die stilistischen Gattungsbezeichnungen (Drama, Epos, Roman usw.) in der Literaturforschung. Innerhalb des Gesamtgebietes der Musik-

[1]) E. Becher, Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften, München-Leipzig 1921, S. 133 ff.

wissenschaft verfährt die Musiktheorie und die vergleichende ethnologische Forschung am meisten generalisierend; was die Musikgeschichte angeht, so hat sie innerhalb der wenigen Generationen, die sich ihrer annahmen, die verschiedenartigste Darstellung erfahren.

Denn jener Darstellungsgegensatz, der sich in den Geisteswissenschaften im allgemeinen zeigt, ist der musikhistorischen Begriffsbildung keineswegs erspart geblieben. Während im vorigen Jahrhundert A. W. Ambros im Sinne der überschauenden Kulturwissenschaft bei bewundernswertem Eindringen ins einzelne niemals den Hang zur Verallgemeinerung und Zusammenfassung verleugnet, verliert sich ein in vielem so wegweisendes Werk wie Hugo Riemanns „Handbuch der Musikgeschichte" zuweilen an Einzelprobleme, deren spezielle Behandlung dem Gleichgewicht der Darstellung gefährlich wird. Die Hauptarbeit der letzten Jahrzehnte galt in der Musikgeschichtsschreibung aber nicht zusammenfassenden, sondern monographischen Studien über einzelne Komponisten, Stilgattungen, Musikstätten. Seit kurzem ist hierin ein Wandel eingetreten: zusammenfassende Darstellungen in größerer Zahl wurden vorgelegt oder begonnen, und die Betonung des Gemeinsamen, der Wunsch nach Synthese herrscht in den wichtigsten Büchern der letzten Zeit stärker denn je.

Es kann hier nicht auf alle Tendenzen eingegangen werden, die im neueren musikhistorischen Schrifttum sich bemerkbar machen. Aber es sei wenigstens angedeutet, in wie mannigfacher Stufung sich diese neueren Versuche bewegen und wieviel ungelöste Aufgaben hier noch bleiben, so daß zwar eine Veränderung des Darstellungsstils zweifelsfrei zu konstatieren, deren Endziel aber nicht abzusehen ist. Ein Werk, das durch entschlossene generalisierende Begriffsbildung sofort als neuartig und weiterführend erkannt wurde, war H. J. Mosers „Geschichte der deutschen Musik". Es muß als ein besonderes Verdienst des Verfassers angesehen werden, daß er mit dem dort im 1. Bande so erfolgreich durchgeführten Prinzip der Milieubetonung (Tonkunst der Wälder, Dörfer, Städte usw.) in der Fortführung gebrochen hat und statt dessen versuchte, den Stilbegriffen der Nachbarwissenschaften entsprechende Parallelbegriffe in der Musikgeschichte an die Seite zu stellen. Das im Erscheinen begriffene große Handbuch der Musikwissenschaft, an dem unter Redaktion von E. Bücken zahlreiche Musikgelehrte mitarbeiten, ist unter ähnlichen Gesichtspunkten disponiert, während in dem kleineren, gehaltreichen Sammelwerk Guido Adlers eine lockere chronologische, geographische und formgeschichtliche Einteilung herrscht. Die Zulässigkeit fremder Begriffe, wie Barock, Rokoko, Klassik, als Hilfsmittel der musikgeschichtlichen Terminologie, ist in den letzten Jahren ebenfalls zuerst gründlich debattiert worden. Eine befriedigende Lösung wird zweifellos erst dann gefunden werden, wenn aus der Eigengesetzlichkeit der Musik her neue Begriffe gewonnen und zur Norm erhoben werden. F. Blumes Anschauung der Monodie als Prinzip ist (in einem Spezialfall) eine Vorstufe dessen, was hier anzustreben ist.

Wird in den genannten musikgeschichtlichen Werken darauf hingearbeitet, einen Querschnitt durch die Fülle der Erscheinungen zu geben, die Beziehungen der Tonkunst zu anderen Gebieten des Geisteslebens aufzuzeigen, so ist das gleiche Streben auch für viele monographische Darstellungen maßgebend geworden. Was in den großen Biographien von Bach (Spitta), Händel (Chrysander), Mozart (H. Abert) als Leitgedanke zu verspüren ist: den Künstler in seiner Zeit und Umwelt zu erfassen, das hat H. J. Moser

zum ersten Mal für einen Komponisten der Renaissancezeit versucht. Der biographische Teil seines Hofhaimer-Werks ist zu einer kulturhistorischen Studie geweitet, die auch der Nichtmusiker mit Interesse zu lesen vermag. Arnold Scherings 2. Band der „Musikgeschichte Leipzigs" löst dieselbe Aufgabe, indem sie den gegebenen lokalen Rahmen auswertet und die Stadt als kulturellen Organismus erfaßt, der das musikalische Geschehen hervorbringt und begreiflich macht. Besonders glücklich ist in Georg Schünemanns „Geschichte der Schulmusik" der Wandel aller Erscheinungen als Folge allgemeiner geistiger Strömungen dargestellt. Am stärksten kulturhistorisch orientiert ist das Buch „Vom Geist und Werden der Musikinstrumente" von Curt Sachs, das aber – in dieser Zeitschrift ohnedies bereits gewürdigt – jenseits der Grenzen unserer auf die Musikgeschichte beschränkten Überschau liegt.

Die wenigen Beispiele müssen genügen, um zu zeigen, daß im musikgeschichtlichen Schrifttum der letzten Jahre bedeutsame Wandlungen angebahnt erscheinen. Ganz allgemein ist nach einer kurzen Epoche bis zur Spekulation gesteigerter Formanalyse, die es sich zur Aufgabe machte, logische Prinzipien im musikalischen Kunstwerk aufzudecken, in jüngster Zeit ein Ringen um Erkenntnis der inneren Werte, namentlich solcher Werte entbrannt, die bisher mehr gepriesen als gekannt, geschweige denn aufgeführt waren: so vor allem um J. S. Bachs Vermächtnis „Die Kunst der Fuge". Durch kühne Experimente, wie O. Hagens viel kritisierte und imitierte Wiedererweckung Händelscher Opern oder Gurlitts Aufführungen mittelalterlicher Musik wurde die Öffentlichkeit veranlaßt, sich mit Komplexen der Musikgeschichte zu befassen, die bisher Domäne weniger Spezialforscher geblieben waren. Musikwissenschaft und musikalisches Leben erscheinen somit in mannigfacher Weise und nicht zu ihrem Schaden einander nähergerückt.

Hans Hoffmann (Kiel)

DAS POLYPHONE DEUTSCHE LIED DES 15./16. JAHRHUNDERTS

„Die deutsche Liedbearbeitung vom Münch von Salzburg bis zu Senfls Tode ist der eine große, trotz der Perioden der 2-, 3-, 4-, 5-Stimmigkeit, in sich einheitliche Komplex des polyphonen, sukzessiv zum Cantus firmus und vorzugsweise in Barformen gestalteten, erst mehr instrumentalen, dann vokalen Liedes." Mit dieser Zusammenfassung beschließt Hans Joachim Moser, heute der beste Kenner der Liedpolyphonie des 15./16. Jahrhunderts, seine letztlich erschienenen Ausführungen über „Das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Hassler" (Peters-Jahrbuch 1928, S. 43) und umgrenzt so in klarster Weise die hier in Frage stehende Stilepoche. Es erscheint umsomehr angängig, hier auf diesen Aufsatz des weiteren hinzuweisen, weil sich auch methodische Anregungen aus ihm ergeben. Wenn Moser, dem wir die jüngsten und reichsten Quellenstudien für jene Zeit verdanken – es sei allein auf das umfassende Hofhaimer-Werk verwiesen – schreibt: „Wenn man für eine solche Epoche auf allen Ehrgeiz abrundender Stoffdarbietung, biographischer Schilderungen usw. verzichtet, um bloß auf bestimmt begrenztem Felde den spürbaren Äußerungen der Entwicklungsmechanik, der

„Stilphysiologie“ (sit venia verbo) nachzugehen, so kann diese Betrachtungsweise fruchtbare Ergebnisse haben“, so sind wir bereits mitten in der Problematik moderner musikwissenschaftlicher Betrachtungsweise.

Wie auf allen Gebieten musikwissenschaftlicher Forschung, handelte es sich auch auf unserem Gebiete erst darum, das Material zu sammeln und zu sichten. Diese für die Liedpolyphonie des 15./16. Jahrhunderts nicht leichte Sammeltätigkeit darf noch lange nicht als abgeschlossen gelten, viel weniger noch die kritische Sichtung und Erforschung. Wenn auch die großen Sammlungen bekannt und z. T. wieder neu herausgegeben sind, so das Locheimer Liederbuch (um 1455/60), das nicht nur im kritischen Kommentar von Arnold (in Chrysanders Jahrb. 1867, Neudruck Leipzig 1926), sondern sogar als wertvolle Faksimileausgabe (Berlin 1925) und in mehreren praktischen Neuausgaben vorliegt, ferner das Berliner-Glogauer Liederbuch (um 1480), über das bereits Robert Eitner in den „Monatsheften für Musikgeschichte“ (VI, 67) berichtete, und das ebenfalls z. T. neugedruckt ist (Kassel 1927), weiter das Oeglin'sche Liederbuch (Augsburg 1512), neugedruckt in den Eitner'schen Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung (Bd. 9, 1880), die Ott'sche Liedersammlung (Nürnberg 1544), ebenda neugedruckt (Bd. 1–4), die berühmte Forster'sche Sammlung (Nürnberg ab 1539), neugedruckt ebenda (Bd. 29), ferner das Liederbuch des Peter Schöffer (Mainz 1513), in 40 Exemplaren als Faksimiledruck neu herausgegeben (München 1908), das Liederbuch des Arnt v. Aich (Köln 1519), demnächst in Kassel als Neudruck angekündigt und schließlich die „Gassenhawerlin und Reutterliedlin“, die Chr. Egenolf (Frankfurt 1535) herausgab, von Moser (Augsburg 1927) faksimiliert redigiert, ganz zu schweigen von den zahlreichen praktischen Neuausgaben einzelner Sätze aus den genannten Sammelwerken (Jöde, Leichtentritt, Moser, Piersig, Wolf u. a.) und den betreffenden Denkmälerbänden (z. B. Wolkenstein, Isaac in D. T. Oe., Senfl, Staden u. a. in D. T. B.), so ist doch unsere Kenntnis der in Frage kommenden Literatur noch nicht vollständig, was bereits die umfassende (nach mündlicher Mitteilung jetzt auf über 1500 Stück angewachsene) Tenores-Sammlung von Moser bezeugt. Gerade die Fülle des Materials aber reizt zur Systematisierung, zur Periodisierung und zur vergleichenden Stilkritik im einzelnen, da durch das Bestreben nach Ordnung allein das Dunkel gelichtet werden kann, das bislang über jener gewaltigen Stoffmenge lastete.

Das Streben nach Vollständigkeit erfüllte auch Franz M. Böhme in seinem Sammelwerk „Altdeutsches Liederbuch“ (Leipzig 1877) und die vereinigten Erk-Böhme im dreibändigen „Deutschen Liederhort“ (Leipzig 1893). Aber gerade ihr Versuch, Ordnung nach inhaltlichen Gesichtspunkten zu schaffen, und die Tenöre als selbständige Volkslieder einstimmig isoliert zu fassen, wodurch jene vom Dichterischen ausgehende Einteilung scheinbar begünstigt wurde, führte diese eifrigen Sammler an das Kernproblem des Liedes jener Zeit: es mußte eine einstimmige Urgestalt gefunden (d. i. rekonstruiert) werden, die nicht nur den aus dem jüngeren Volkslied (seit Herder) abgeleiteten Ansprüchen auf Form, Melodik und Rhythmik, Tonalität usw. genügte, sondern die dazu ebenfalls den verschiedenen Fassungen der mannigfachen unterschiedlichen polyphonen Sätze entsprach. Hand in Hand mit der historischen Forschung hat also die philologische Untersuchung zu gehen. Jede willkürliche Verschleierung des

Tatbestandes (zu welcher beispielsweise auch die Versuche metrischer Periodisierung mittels Taktstrichen zu rechnen sind), die durch Abänderung der isolierten Lied-Tenöre vorgenommen wird, führt vom Sinn jener Musik fort. Gerade in der verschiedenartigen cantus-firmus-Bearbeitung und Deutung liegt die Problematik der vokalen Polyphonie (und dies ja nicht nur innerhalb der weltlichen Musik) und somit die gesamte Musikkultur der Zeit beschlossen. Das kennzeichnende Fundament ist also auch für die Liedpolyphonie zu erblicken in der Vorherrschaft einer Haupt-Innenstimme gegenüber den anderen Stimmen. Dieser Wesenszug des musikalischen Denkens und Gestaltens dieser Zeit findet dann seine spezifisch musikalischen, man könnte sagen musiktechnischen Auswirkungen in den Problemen der rhythmisch-metrischen Struktur der Hauptstimme und der aus ihr erzeugten Außenstimmen (deren Anzahl vorerst unwesentlich ist), ferner der damit verknüpften eigentümlichen Tenor-Melodik mit jenen Dehnungen und Schlußstauungen beispielsweise, die die Frage nach der „Urgestalt" der Liedweisen unlösbar, ja vielleicht sogar überflüssig erscheinen lassen, weil die Zeit jener von uns gesuchten absoluten Urgestalt eben gar nicht bedurfte. Auch die verschieden aufgegriffenen Möglichkeiten der Stimmführung, der Stimmkoppelungen, der imitatorischen Technik u. a. stören nicht das insgesamt einheitliche Bild der Gattung. Hier wirken scheinbar nur Generationsunterschiede. Sie geben indessen willkommene Hilfe zur Ordnung.

Will man die Meister der Liedpolyphonie zeitlich gruppieren, indem man die durch folgende Namen charakterisierten Hauptepochen unterscheidet (wobei natürlich lokale und zeitliche Überschneidungen nicht zu vermeiden sind):

I. Lochheimer und Glogauer Liederbuch (nebst Vorstufe in O. v. Wolkenstein 1377 – 1445, um 1460 – 1480)

II. Finck (1445 – 1527), Stoltzer (1450 – 1526), Hofhaimer (1459 – 1537)

III. Isaac (1450 – 1517), Senfl (1490 – 1550), Lemlin (um 1510)

IV. Othmayr (1515 – 1553), Lechner (1550 – 1606), Staden (1581 – 1634)

so erweisen diese Zusammenfassungen trotz der „fließenden Übergänge" und mancher Jahreszahlendivergenzen ihre Brauchbarkeit durch den jeweils in einer Gruppe vorherrschenden Satz-Stil.

Die erste Gruppe umfaßt dabei jene Satztechnik, die in engstem Anschluß an die selbständig gewordene Mehrstimmigkeit alle frühesten Möglichkeiten der Satzweise vorzeigt: Organumtechnik mit vordringender komplementärer Rhythmik, zweistimmiger Satz Note gegen Note, Hoketus-Manier (vor allem beim Wolkensteiner), Primat der c. f.-Stimme mit vorsichtigen Imitationen der andern (meist vorerst zwei) Stimmen bis zu motivischer Durchdringung und Verarbeitung (etwa in den Instrumentalsätzen des Berlin-Glogauer Liederbuches über unbekannt gebliebene Liedtenöre). Auch die stilistisch höchst merkwürdige Begegnung der gegensätzlichsten Lied-Typen z. B. im Locheimer Liederbuch – (man vergleiche den „Kinderlied"-Typus des bekannten einstimmig überlieferten „All mein Gedanken" mit der weit geschwungenen, rhythmisch überaus komplizierten Weise des „Der Wald hat sich entlaubet" in einem restlos durchgeformten klangvollen dreistimmigen Satz mit frei schwingenden, fast selbständigen Außenstimmen und dann noch mit dem metrisch eindeutigen Tanz- oder Reigenlied „Ich spring an diesem Ringe"!) – zeigt einmal, daß alle Möglichkeiten der Tenorbe-

arbeitung vorliegen, daß also – und hierin muß man eben ein musikalisches Phänomen anerkennen! – diese Möglichkeiten im Prinzip der cantus firmus-Bearbeitung schlummern und jederzeit auftreten können, daß infolgedessen auch nicht mit der größten Vorsicht von einer „musikalischen Entwicklung“ gesprochen werden kann (gerade das Studium der beiden genannten Liederbücher schließt eine solche Betrachtungsweise völlig aus), sondern daß die nicht zu leugnende Vorherrschaft gewisser Satzweisen stets einem andersartigen Ausdruckswollen entspricht.

Die zweite Gruppe darf bereits als Generation für sich aufgefaßt werden, zumal es sich bei den genannten Meistern, obenan Hofhaimer, einmal um meist kunstvolle Weisen (von denen noch zu sprechen sein wird) und außerdem um instrumentale Kammermusik über einem vokalen Tenor handelt, worauf vor allem Moser hingewiesen hat, und was bereits ein Blick auf die mannigfachen instrumentalen (oft wie aus der Blockflöte konzipierten) Baßwendungen mit besonderer Bevorzugung der Ostinato-Technik nebst der Unmöglichkeit der Textunterlegung (nach den geltenden Regeln) lehrt. Die völlige Loslösung von der instrumentalen Ausführung (also reine Kammermusik innerhalb einer aufs feinste gepflegten bürgerlichen Kultur!) vollzieht sich letzten Endes erst in Forsters Sammelwerk. So findet sich beispielsweise noch bei Egenolf (1535) ein besonders bemerkenswerter Satz von Matthäus Greiter über „Ich stund an einem Morgen“, der nicht nur einen reinen und instrumentalen Ostinato-Baß vorweist, sondern bei dem sogar Discant und Alt durch das Ostinato-Motiv völlig unabhängig von der Liedweise erzeugt werden. Forster tritt dann bekanntlich entschieden für die vokale Ausführung ein.

Mit Isaac, Senfl und Lemlin (nebst der ungezählten Fülle der kleineren Meister und Setzer) ist diejenige Generation bezeichnet, die bei vorwiegend vokaler Ausführung (vgl. Luthers Hausmusik!) die imitatorische, vom Tenor gezeugte Technik, die motivische Durchführung oft bis zu einer scheinbaren Auflösung des streng durchlaufenden cantus firmus im Überfließen der Tenorweise auf alle Stimmen steigert, die freilich in den Klauseln einmal ihre Eigenart bewahren und sich stets in der Melodiebildung der „von Energie und Intelligenz prallen und immer wieder neu originellen Straffungen“ (Moser) als Erzeugnis der Tenorweise darstellen. (Man vergleiche hierzu Luthers herrliche Beschreibung dieses polyphonen Prinzips in seiner bekannten Vorrede, mitgeteilt in Praetorius. Gesamtausgabe der musikalischen Werke Bd. I, S. VII, Wolfenbüttel 1928).

Othmayr ist dann in der letzten Gruppe, die zur Homophonie des Madrigals, zum „Primat der Außenstimmen“ (Moser) strebt, bedeutsam durch seine Loslösungstechnik des cantus firmus von der isolierten und bevorzugten Eigenbedeutung, indem Othmayr die Stimmen meist paarweise (Tenor-Baß gegen Sopran-Alt) koppelt und diese Gruppen kanonisch gegeneinander setzt, sodaß zwar die Technik der cantus-firmus-Bearbeitung (vor allem auch in den von ihm so beliebten Intonationen der Weise durch den Tenor!) noch durchblickt, während die Ursprungskraft des cantus firmus im alten Sinne sich nicht mehr auswirkt. Diese Gleichberechtigung der Stimmpaare, die wie eine chorische Zweistimmigkeit wirkt, bei der fast von konzertierendem Prinzip gesprochen werden könnte, führt bei Othmayr naturgemäß zur Angleichung des Discants an den Tenor und leistet also (bereits 1549!) der Bedeutung und dem künftigen Übergewicht des Discants wirksamen Vorschub. Damit steht natürlich die andersartige Satzauffassung in

harmonischer Hinsicht im Zusammenhang; die harmonische Wirksamkeit des Madrigals hatte nun im Lied leichten Eingang. Diese hier vorgewiesenen Möglichkeiten zeigen das Kernproblem für die Erkenntnis dieser Stilepoche: Die Wechselwirkung des Tenors und der Satzweise ist das gestaltende Prinzip in der Liedpolyphonie.

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

I.

PAUL HINDEMITH: „NEUES VOM TAGE“

Oper in drei Teilen. Text von Marcellus Schiffer.

1.

Der Titel „Neues vom Tage“ ist ein Programm. Es dokumentiert sich äußerlich in einem Stoff, der Aktuelles und Alltägliches in loser Szenenfolge aneinanderreiht. Aus Dutzendmenschen unserer Zeit, die sich um das Thema einer Ehescheidung gruppieren, werden Typen geformt, Typen, die jeden Rest persönlicher Lebendigkeit verloren haben und, teilweise ins Groteske überspitzt, wie Marionetten agieren. Alles, was in diesem Spiel geschieht, ist grenzenlos banal, aber von jedem Realismus weit abgerückt durch die Konsequenz seiner Stilisierung. Die Wurzel dieser Stilisierung liegt in einer bewußten, gelegentlich bis zur Parodie gesteigerten Ausschaltung alles Gefühlsmäßigen und herkömmlich Dramatischen. Dies sind Momente, die das Neue vom Tage über den Bereich bloßer aktueller Stofflichkeit in die Sphäre künstlerischer Gegenwärtigkeit erheben können. Freilich kommt der Text aus eigener Kraft nicht ganz an dieses Ziel heran. Denn so sehr man es auch grundsätzlich begrüßen kann, daß Revueelemente als neue stoffliche Basis und zugleich als heilsame Gegenwirkung gegen die Psychologie und Illusion des Musikdramas in der Oper erscheinen: die Substanz, die bei Marcellus Schiffer für einen Sketsch wie „Hin und Zurück“ ausgereicht hatte, ist letzten Endes nicht tragkräftig genug für eine dreiaktige Oper.

Und doch konnte Hindemith in diesem Buch wichtige Ansatzstellen für seine Musik finden. Die betonte Ablehnung allen Gefühls, die Wendung des dramatischen Geschehens ins Stilisierte deckten sich völlig mit dem gegenwärtigen Standpunkt seiner Entwicklung. Eine wie große Rolle das Problem der Stilisierung für ihn spielt, zeigten schon einige Szenen des „Cardillac“ in vollendeter Reinheit. Aber dort hatte ihn gerade die Romantik des Textes an der letzten Verwirklichung seiner Intentionen gehindert; sie forderte dramatische Spannungen und Gegensätze. In „Neues vom Tage“ aber herrscht eine völlige Einheit der Atmosphäre; die Musik war hier an keine individuelle Charakterisierung gebunden und konnte sich eigengesetzlich und souverän entfalten. Damit war gleichzeitig jede Möglichkeit einer Ausdrucksmusik ausgeschaltet; die einzige Stelle dieser Art in der neuen Oper ist Parodie („Duett-Kitsch“). Parodistische Einzelzüge sind auch

an anderen Stellen vorhanden, aber hier ordnen sie sich dem gelockerten, spielerischen Gesamtstil der Musik unter, der für Hindemiths gegenwärtiges Schaffen in höchstem Maße charakteristisch ist.

So begegnen sich hier zwei völlig entgegengesetzte Wege. Der eine kommt aus der Welt der unterhaltenden, ironisch-amüsanten Kurfürstendamm-Revue, die sich geistreich und literatenhaft über die Bürgerlichkeit erhebt, der sie doch im Grunde tief verbunden bleibt. Der andere ist Hindemiths persönliche Entwicklung, die sich sowohl von der draufgängerischen, provozierenden Art einer früheren Phase (Klaviersuite), als auch von der konstruktiven Strenge der späteren polyphonen Formen (Marienleben, Streichtrio) befreit und zu reinem, unbeschwertem, in sich beruhendem Spiel geklärt hat. Hindemith ist, ohne sich um sie bemüht zu haben, zu einer wirklichen inneren Gegenwärtigkeit gekommen, die ganz unstofflich ist, aber eben doch diesen Stoff braucht, um sich auf dem Theater realisieren zu können. Sie hat es nicht nötig, aktuelle Sensationen und Requisiten auf die Bühne zu stellen. Damit ist eine scharfe und eindeutige Grenze gegen Stücke gezogen, die als „Zeitopern" ausgegeben und in eine billige Parallele zu Hindemiths Oper gerückt werden.

2.

Was wir vorher als „reines Spiel" bei Hindemith bezeichneten, bezieht sich in erster Linie auf den instrumentalen Teil der Oper. Hier liegt auch entwicklungsmäßig ihr Schwerpunkt. Neben den Entwicklungstendenzen, die vom „Cardillac" herkommen und sich besonders in der formalen Architektur des Werkes auswirken, stehen andere, die sich aus der gelockerten Faktur der Instrumentalkonzerte herleiten. Diese Gesamtfaktur ist so wesentlich, daß sie auch die Singstimmen zu sich hinüberzieht. Die Partitur ist in einem, auch bei Hindemith vorher noch nicht anzutreffendem Grade, durchsichtig und mit einer Souveränität gearbeitet, über die kein anderer deutscher Komponist heute verfügt.

Dem Charakter der lustigen Oper entspricht die Kurzgliedrigkeit und Beweglichkeit in Melodie und Rhythmik. Szenische Spannungen werden durch geistreiche Überschneidungen und Kombinationen beider Elemente stilisiert. Das geschieht z. B. in der Badezimmerszene, wo die zunehmende Erregung nicht durch dynamische Steigerung, sondern durch Koppelung gegensätzlicher Rhythmen und kurzer, schlagender, sich immer mehr verdichtender Motive und Figuren erreicht wird. In ähnlicher Weise wird die Nervosität des auf seine Scheidung wartenden Paares vor dem Standesbeamten durch unaufhörliche Verlegung der rhythmischen Schwerpunkte im gestopften Blech eingefangen (Notenbeispiel 1).[1])

Aus diesen Elementen ergibt sich eine Polyphonie, welche die konstruktive Gebundenheit von Hindemiths früheren Werken aufgegeben hat. Diese Musik ist polyphon, ohne daß, wie im „Cardillac", die einzelne Stimmen konsequent und pausenlos durchgehalten werden. Auf diese Weise entsteht eine schillernde Vielfältigkeit der Beziehungen zwischen den Instrumenten.

Das Klangbild wird von den Bläsern beherrscht. Das Klavier spielt eine viel selbständigere Rolle als im Cardillac; eine der stärksten Szenen der Oper ruht ausschließlich auf den beiden (von drei Personen bedienten) Klavieren und rollt in einer gebändigten und zugleich atemberaubenden motorischen Bewegung ab. Auch die Schreib-

[1]) Siehe Notenbeilage

maschinenszene verwendet die Klaviere in ganz neuartiger Weise: hier ist das Geräusch der klappernden Maschinen ohne den leisesten Naturalismus in Musik festgehalten.

Auf die Gesamtgestaltung der Musik wirkt der Jazz in einem stärkeren Grade ein, als man es beim ersten Hören meinen möchte. Er erscheint hier nicht als Stoff, sondern als Substrat, äußerlich in der Instrumentation, stilistisch vor allem in den subtilen Synkopierungen des Rhythmus. An zwei Stellen: in dem Quartett des ersten Bildes („Wir lassen uns scheiden") und in dem Kabarett-Schlager tritt der Jazz als wirkliche Erscheinung auf, aber auch hier formt ihn Hindemith in seiner ganz persönlichen Weise um. Der Jazz hat hier etwas von der Stoßkraft des Schlagers, aber ohne dessen Trivialität (Notenbeispiel 2).[1])

Das Formbild der Oper entspricht äußerlich dem des „Cardillac": jede Szene ist, auch motivisch, zu einer formalen Einheit durchgestaltet. Aber das architektonische Prinzip, dort bis zur Sichtbarkeit einer Passacaglia betont, drängt sich hier weniger vor, ohne dadurch an gestaltender Kraft zu verlieren. Die wichtigsten Motive jeder einzelnen Szene werden zu Zwischenspielen ausgebaut, die nicht symphonisch oder psychologisch vertiefen, sondern als formal abgerundete Komplexe verwendet werden.

Trotz des Konversationstons des Textes sind die Singstimmen im wesentlichen undeklamatorisch, Teil des polyphonen Gefüges. Daraus ergibt sich, daß der Wortwitz des Buches kaum irgendwo unmittelbar zur Geltung kommt. Im Gegenteil: eine höhere Stufe der Komik entsteht dadurch, daß Hindemith z. B. in der Warmwasserarie zu inseratmäßig hingeworfenen, komisch gemeinten Worten eine idyllisch behagliche Musik macht (Notenbeispiel 3).[1]) So kommt es auch, daß die Plattheiten, zu denen der Text geradezu herausfordert, in der Musik überhaupt nicht in Erscheinung treten. Dabei entgeht Hindemith an einigen Stellen freilich nicht der Gefahr, sich über den Text hinweg so breit auszumusizieren, daß die unmittelbare theatralische Wirkung abgeschwächt wird. Die Badezimmerszene stellt durch die Breite der Anlage und den schweren, kantatenhaften Stil des Chores den Stil der Oper für einen Augenblick in Frage. Die Chöre sind sonst mit überlegenem Formgefühl in den Organismus des Gesamtablaufs eingesetzt. Der ganz auf dem Chor ruhende Schluß wächst durch die Musik weit hinaus über die Plattheit der Szene in die Sphäre absoluter Kunst.

So bleibt das Stärkste in dieser Oper ein Humor, der über Situationskomik und Wortwitz des Textes weit hinausgeht. Hindemith faßt nicht Einzelheiten sondern Zustände und Menschen in ihrer Ganzheit und erreicht dadurch eine auch für ihn ganz neue Plastik und Reife der Anschauung. Er schafft zugleich in dieser Oper ein wesentlich verändertes Verhältnis zwischen Werk und Hörer: es verlangt von diesem nicht mehr Einfühlung und ein Sich-Identifizieren mit dem Stoff, sondern beruht auf der reinen Freude an einem abgelösten, objektivierten, vor ihm abrollenden Spiel. In dieser Richtung liegen auch die für unsere Zeit entwicklungsmäßig wichtigen Momente der Oper. Freilich gelingt es auch der Musik nicht immer, diese letzte Höhe zu halten: so einheitlich und geschlossen die ersten Bilder dastehen, später sind die architektonischen Schwächen des Textes auch der Musik gefährlich, es ergeben sich Wiederholungen und dadurch Abschwächungen, die aber dem Werk in seiner Gesamtwirkung nichts anhaben können.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel.

[1]) Siehe Notenbeilage

II.

NEUE MUSIKLEHRE

1.

Die Musiktheorie ist zu grundsätzlichen Besinnungen gedrängt. Unser Ohr billigt täglich Klänge und Klangverbindungen, die theoretisch unerklärbar scheinen oder neue Formen des Erklärens fordern. Andere Grundlagen der Rechtfertigung für Ganzes und Einzelnes werden notwendig.

In der schwierigsten Lage ist der Lehrende, der handwerkliches Können vermitteln soll; er wird dazu gedrängt, immer mehr an die Stelle einer direkten Satz-Lehre eine indirekte Stil-Lehre zu setzen; je gewissenhafter er ist, desto mehr von einander abzugrenzende Gesetzeskreise ergeben sich, die er nebeneinander oder nacheinander erklären und satztechnisch schulen muß; an die Stelle der „Anweisung“ treten Hinweise auf verschiedene Werke und Vergleiche von stilbedingten Gesetzlichkeiten. Immer unmöglicher wird bei gewissenhafter Prüfung der übliche Lehrgang, etwa der Harmonielehrebücher, die einen ganz speziellen Lehrbuch-Satzstil als Extrakt aus den verschiedenen Stilformen der zwei letzten Jahrhunderte ausgebildet hatten und in völliger Verschiebung der Perspektive das Harmonisch-Klangliche isolierten und von den weiteren Bedingnissen jener Stilformen ablösten. Ein letzter Rest der handwerklichen Tradition der Generalbaßlehre hatte sich hier erhalten, war aber zu einer völlig gegen die Praxis hin isolierten, technischen Lehre geworden, deren Inhalte nur derjenige nicht wieder vergaß, der sie berufsmäßig in derselben sinnlosen Weise weiterzulehren hatte.

Mit einer Erneuerung durch die genannte stilbedingte Satzlehre lösen sich aber die Probleme auch noch keineswegs. Einiges verschärft sich sogar: der Konflikt, der auf allen Lehrgebieten sich heute auswirkt, die Kluft zwischen bildungsmäßigem Wissen und praktisch brauchbarem Können, die sich oft bis zur Unvereinbarkeit dieser beiden Könnensformen erweitern kann. Und dies gilt keineswegs nur für den Kompositionsschüler, dem keine eigentliche Handwerklichkeit traditionell vermittelt werden kann, sondern gerade auch für die große Zahl der Examenskandidaten und zukünftigen Musiklehrer, deren Bildungsgut nur in seltenen Fällen zu einem lebendigen Können werden wird. Hier wird dann die Forderung eines völligen Bruchs klar, und der Mutige wird versuchen, aus heutigen und wirklich lebendigen Formen des Musizierens heraus neue Gesetzlichkeiten abzuleiten, von welchen aus sich vielleicht dann in geschichtlichem Rückblick auch frühere Gesetzlichkeiten erklären lassen. Aber auch hier ergibt sich sofort ein Problem, das jener Mutige wohl leicht lösen kann, indem er sich nicht darum kümmert und aus seiner Einseitigkeit seine Meisterschaft und seine handwerkliche Schule aufbaut; ein Problem, das alle Theoretiker immer mehr beschäftigen wird, je eindeutiger der Wandel der Stile mit seinem Wandel der Gesetzlichkeiten klar wird: das Problem einer allgemeinen Gesetzeslehre, deren Prinzipien über den Stilen stehen und somit Grundlagen zu einer allgemeinsten Musiklehre geben können. Allerdings sind wir ja heute erst gerade so weit, daß wir eben erst die absolutistische Einstellung überwunden haben, die ein Prinzip – wie etwa die klassische Funktionalität und Metrik bei Riemann – auf alle Musik anwenden wollte. Aber nun taucht darüber hinaus notwendigerweise sofort, wenn wir an die Fragen einer tieferen Fundierung der Lehre denken, dieses neue, dahinterstehende Problem auf.

Die Not der Lage ist also durch das völlige Fehlen einer einerseits lebendigen und andererseits tiefer fundierten Handwerkslehre gekennzeichnet. Das speziell theoretische Zeitproblem liegt demnach in dem eben zuletzt genannten Fragenkreis einer allgemeinen überstilistischen Musiklehre. Als nächstliegende Aufgabe jedoch ergibt sich die Notwendigkeit einer grundsätzlichen Sichtung der Möglichkeiten heutiger Musiktheorie, wobei zunächst besonders die unheilvolle Vermengung von Geltungsgebieten aufzulösen ist. Daneben ist es möglich, wenn auch im Prinzip schon problematisch, auf Grund spekulativer Betrachtungen eine neue Basis zu erarbeiten, von welcher aus sich mit neuer Systematik aufbauen ließe. Solches allerdings wurde und wird immer wieder versucht, nur die wenigsten Versuche dieser Art sind durchgedrungen; denn, wenn solche Versuche nicht mit einer grundsätzlichen Sichtung bisheriger Möglichkeiten und einer Bezugnahme auf gegenwärtig lebendige Musik verbunden sind, ergibt sich nur provinzieller Dilettantismus.

Zwei bedeutsame Bücher bezeichnen diese Situation: Hermann Erpf: „Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik," Leipzig 1827 (Breitkopf u. Härtel) Othmar Steinbauer: „Das Wesen der Tonalität" München 1928 (Beck).

Erpf gibt in seiner Einleitung die notwendige grundsätzliche Besinnung auf Sinn und Möglichkeit heutiger Musiktheorie, scheidet mögliche Methoden voneinander und bestimmt den Begriff einer neuen deskriptiven Musiktheorie. Diese wird im Hauptteil seines Buches entwickelt, wobei sich neben der im Vordergrund stehenden Systematik als wichtigstes Ergebnis eine sehr radikale und fruchtbare Auflockerung der geläufigen Anschauungs- und Lehrformen unserer Musiktheorie ergibt. Ein Anhang sichtet und richtet dann in derselben klaren und entschlossenen Weise die Situation und die Möglichkeiten unseres gesamten Musiklebens. Hiervon muß jedoch an anderer Stelle einmal ausführlich die Rede sein.

Die streng sachliche Aktualität und der lebendige, aus dem Kontakt mit der Praxis entsprungene Reformwille Erpfs fehlt in dem Buche Steinbauers. Dieses Werk wird sicherlich leicht übergangen und zur Seite gelegt werden. Es ist nicht aus der Problematik des Musikers heraus geschrieben, der sich mit täglich greifbaren Widersprüchen und Ungelöstheiten auseinandersetzt. Steinbauer kommt aus der Ferne einer reinen Betrachtung, die sich nicht zuerst an die Musik, wie sie in ihren Werken vor uns steht, wendet, sondern in der Theorie selbst ihre wichtigsten Probleme sieht, auf das System bedacht, von dem Drang zu letzter Begründung und Erklärung des Elementarsten geleitet, nach dem Elementarsten selbst suchend, mit der abseitigen Ruhe eines schauenden Aufbaues gestaltet: im Musikalischen nicht sehr stark und fundiert ausgezeichnet aber im Aufbau und der mönchischen Spekulation; in den Grundlagen allerdings problematisch, vom zünftigen Musiktheoretiker (der von der pädagogisch gerichteten Theorie kommt) schwer zu beurteilen. Es sei die Bitte ausgesprochen, daß sich einmal ein Spezialist der physikalisch-mathematischen Seite der Musiktheorie mit diesem Buche ohne Vereingenommenheit auseinandersetzen möge, damit in diese Welt der symbolisch-spekulativen Musikbetrachtung, die neben allen Wandlungen der Praxis in abseitiger Selbstzwecklichkeit einhergeht, vom heutigen Standpunkt aus eine gewisse Klarheit käme. Denn es ist nicht zu leugnen, dies Buch besitzt Werte, bringt Resultate, die für die einzig mögliche, wirklich neue Musiktheorie – eine Melodielehre – von Bedeutung sein müssen, trotzdem natürlich die Fragwürdigkeit einer Begründung päda-

gogischer Musiktheorie durch systematische Ergebnisse einer Spekulation sich auch hier, wie immer, wieder geltend machen wird. Die musikalische Praxis ist eben in unseren Jahrhunderten der unbeschaulichen Wirkungseinstellung zu einem völlig selbständigen, in sich geschlossenen Gebiet der Lebensäußerung geworden, das jede Verbindung mit der tiefen Gegründetheit der mittelalterlichen oder der griechischen Musikkultur, wie diese beiden uns erscheinen, verloren hat. Vielleicht aber ist dieses Buch das Symptom einer Rückwendung, einer neuen, sich vom großen Betrieb abwendenden Vertiefung, in welcher die Werte einer gesetzesschauenden Musikeinstellung wieder lebendig werden.

2.

Erpf unterscheidet in seiner Einleitung drei Gebiete der Musiktheorie: „Erklärung" der lebendigen Musik, satztechnische „Schulung" und „spekulative" Erfassung des Zusammenhanges von musikalischen und allgemeineren, übermusikalischen Gesetzmäßigkeiten. Im Gegensatz zum 18. Jahrhundert verwischten sich im 19. Jahrhundert die Unterschiede dieser drei Gebiete immer mehr; klare Scheidung ist heute wiederum zuerst wichtig. Eine pädagogische Theorie hat als Handwerkslehre lehrend ohne Begründungen und ohne Erklärungen vorzugehen; sie ist folglich nur jeweils als Lehre eines bestimmten Stils möglich. Ein für uns heute verbindlicher Stil fehlt völlig; das Vertrauen zum Lehrer muß entscheidend sein; das jeweilige Lehrziel wird die Methode bestimmen, sei nun nur allgemeine satztechnische Bildung oder spezielles kompositorisches Können angestrebt. Leider stößt Erpf hier nicht weiter vor, um etwaige Möglichkeiten heutiger Formen einer kompositorischen Handwerkslehre zu zeigen, sondern rät zunächst aus Zweckmäßigkeitsgründen klassische Satzlehre zu vermitteln, die allerdings bewußt als Schulungsform und als Lehre eines bestimmten Stils erfaßt werden soll.

Solche pädagogische Theorie setzt also eine Stil-Lehre voraus: eine historisch deskriptive Musiktheorie, Erpfs eigentlichstes Gebiet, die ordnende Schau von vielfältigsten Hörprinzipien, streng gegen absolutistische Spekulation und vorsichtig gegen die pädagogische Theorie abgegrenzt. Eine neue Form von Musiktheorie wird somit geschaffen, die auch den Musiker und den historisch orientierten Musikwissenschaftler wieder interessieren könnte, da sie sich prinzipiell nur an den Gegebenheiten des lebendigen Werks aufbaut, jede Systematisierung, die nicht durch Existierendes reguliert wäre, vermeidet und bemüht ist, die gewonnenen Begriffe weder aus dem Werkzusammenhang noch aus dem historischen Stilzusammenhang herauszulösen. Dieser Anschluß an die Hör-Tatsächlichkeit und das Ausgehen von der klassischen Harmonik bedingen die Form einer Funktionstheorie, den Anschluß an Riemann also; das Bewußtsein der jeweils stilbedingten Grenzen und die vorsichtige Abgrenzung gegen erklärende und selbstzweckliche spekulative Systematik bewahren aber vor Riemanns Einseitigkeiten und Absolutierungen. Eine gelockerte Konsequenz aus Riemann ist Erpfs Ergebnis, was sich besonders auch in den auf einfachste Grundform reduzierten Symbolen seiner funktionalen Klangschrift ausspricht. Aus Zweckmäßigkeitsgründen beschränkt sich die neu durchgeführte Begriffsbildung im Rahmen dieses Buches auf den Bereich des Harmonischen.

Der systematische Teil dieses Buches erstrebt als deskriptive Musiktheorie der neueren Musik zuerst die einheitliche Erfassung sämtlicher Komplikationen der Tonalität, sofern diese noch als solche, d. h. in irgendeiner Weise als zentrale, funktionelle Bezogenheit einer Klangfolge gehört und erfaßt werden kann. Doch keine Gegebenheit

wird vergewaltigt: ist eine Klangform weder als Komplikation noch als greifbare Negation der Funktionalität zu erfassen, so werden neue Begriffe geschaffen, welche die verschiedenen Typen funktionsloser Klangfolgen neuerer Musik in ihren Prinzipien erfassen. Ein Aufbauen auf die elementare, funktionale Dreiklangharmonik, die ganz aufgelockert erfaßt wird, ist als Ausgangspunkt notwendig. Verschiedene Grade der Verwandtschaft bauen eine besondere Ordnung der Dreiklänge um eine Tonika herum, wobei eine große Zahl leiterfremde Dreiklänge schon ursprünglich ganz nahe an die Tonika herangerückt wird. Zuletzt schließen sich dann vollkommene enharmonische Kreiswege funktional geordnet um die Tonika herum, wobei die Totalität aller möglichen Dreiklänge eine Funktionsbeziehung zu jedem Ton als einer möglichen Tonika gewinnt. Die Riemannsche Funktionsbezeichnung und Klangschrift mußte hier versagen; sie ließ sich nicht über den Bereich der in der Klassik gegebenen Wendungen erweitern. Erpf entwickelt eine neue Klangschrift im Anschluß an Riemann, die auf die kompliziertesten Erweiterungen des tonalen Hörens eingestellt ist und somit auch den Tatsächlichkeiten neuerer Musik in weitem Maße gerecht werden kann. Das Handwerkszeug zur deskriptiven Musiktheorie ist so geschaffen: eine äußerst durchdachte Klang-Stenographe, in deren Schriftzeichen sich die Betrachtungsmethode und folglich auch das tatsächlich gegebene Hörobjekt spiegeln. Alle Reste der Stufen- und Generalbaßlehre fallen somit fort. Dies zeigt sich besonders bei der Systematik der Vierklänge; der Dominantseptakkord etwa wird zur „Doppeldominant“, weil zur Dominant die Prim der Subdominant hinzutritt; jede mögliche Erweiterung im Rahmen der Vierklangharmonik kann somit unter einen einheitlichen Begriff gefaßt werden. Die nicht auf das Klanglich-Funktionale bezogene Erklärung durch den Begriff der „Umkehrung“ fällt in weitem Maße fort, wie schon bei Riemanns Begriff der „charakteristischen Dissonanzen“. Die tatsächliche funktionale Spannung entscheidet über die Bestimmtheit eines Klangbildes, nicht die Rückführbarkeit auf ein quasi anatomisches Gerüst, auf Bestandteile. Dies ist die entscheidende Tendenz des Buches, die sich in den weiterhin folgenden Kapiteln bedeutsam auswirkt. Keinesfalls nur der Spezialtheoretiker, sondern gerade der Musiklehrer, der in seiner Praxis mit Theoretischem zu tun hat, sollte gründlichst durchlesen, wie in Erpfs weiteren Kapiteln die durch dürftige Anpassung der alten Harmonielehre an neuere Klangerscheinungen entstandenen schiefen Perspektiven und erstarrten Lehrmeinungen zurechtgerückt werden. Besonders die Begriffe der Alteration und der Modulation und die auf diese Begriffe aufbauenden Lehrformen bedurften dringend dieser grundsätzlichen Korrektur. Alles ergibt sich auch hier durch die gelockerte Erfassung der Tonalitätsfunktion, den somit erweiterten Bereich der Verwandtschaftsprinzipien und die engere Aneinanderbindung der Wechseltonarten (gleichnamiges Dur und Moll). Im Zusammenhang mit der Modulation werden Typen der Tonartsbehandlung, des Tonartsreichtums in einzelnen Sätzen voneinander geschieden; das Prinzip der Stil-Lehre setzt sich in jedem Kapitel des Buches als Regulator der Systematik durch. Besondere Sorgfalt wurde auch in diesem Zusammenhang auf die Fixierung der Übergangstypen an den Grenzen der funktionalen Tonalität gelegt, so wie ja zuerst auch die Behandlung der funktionellen Klangbildung in die Betrachtung der streng dagegen abgegrenzten funktionslosen Klänge übergegangen war. Hier ist ein weiteres Ergebnis hervorzuheben: Erpf schafft für die Bestimmung funktionsloser Klangzusammenhänge eine vielseitigste Terminologie, die zweifellos weiterhin verbindlich sein wird. — Die ent-

scheidende Stützung gewinnt die durchgeführte Systematik in dem sehr ausführlichen Anhang, in welchem mit den gewonnenen Betrachtungsmitteln Beispiele aus der Literatur bis zur jüngsten Gegenwart analysiert werden. Die durchdachte Systematik dieses Buches erhält ein besonderes Gewicht, weil sie sich zugleich auch ihrer Grenzen in Ansehung der Vielfalt klingender Musik bewußt ist. Diese Vielfalt selbst ist gesehen. Das absolute Bekenntnis zum Existierenden ist eine der methodischen Stützen des Buchs, ist Methode und Endzweck zugleich. Das Ergebnis ist keine Lehre und will keine Lehre sein – dies ist zur Beurteilung des Werkes wichtig –, sondern eine Wissenschaft, aber als solche Basis für eine Lehre. Die denkbar größte Nähe am Wirklichen und seiner Vielfalt bedingte den größten Abstand von jeder lehrhaften Haltung; die Formulierungen sind Definitionen, nicht Anweisungen. Dies ist zugleich das Neue. – Gegenwärtigstes wird zur geschichtlichen Gegebenheit. Dies allerdings ist oft erschreckend. In solcher Begriffenheit erweist sich Neuestes schon wieder als erledigt. Die Forderung nach neuer aufbauender Lehre, nach schlichter Anweisung ohne Bildungswert wird unmittelbar klar. Solche Pädagogik aber würde auch eine ganz bestimmte andere Art von Musik bedingen. Und diese Art ist es gerade, vor der Erpfs Erklärungen bewußt haltmachen müssen: etwa die polyphone Technik der stimmenstrengen, neueren Werke Hindemiths. Eine hierzu parallel gehende Theorie wäre nur als eine neue Meisterlehre, als neue Handwerkslehre möglich. Doch auch eine neue elementare Bildungslehre, kurz eine neue Harmonielehre, etwa für die Kandidaten des Musiklehrerexamens, wird durch dies Buch notwendig.[1]) Eine Basis ist gegeben. Doch hier tut sich ein Abgrund auf, wenn wir in diesem Zusammenhang an die Verwirklichung in der Praxis denken. Was und wie wird da noch auf hundert Konservatorien gelehrt! Da sind noch nicht einmal jene „Neuerungen" eingeführt, welche in diesem Buch schon wieder in ihrer Problematik aufgewiesen werden. Baut sich doch auch noch überall der Harmonielehreunterricht fast ausschließlich auf die Harmonisierung von Melodien oder gar von Bässen auf; Sonderfälle gegenüber aller Praxis, die gelegentlich zur Schulung, aber niemals als wichtigstes theoretisches Lehrprinzip in den Vordergrund treten dürfen.

Nicht erwähnt wurde bisher Erpfs Stellung zur dritten Form von möglicher Musiktheorie, zur reinen spekulativen Systematik. Er fordert hier ganz besonders die klare Trennung der Gebiete und das Bewußtsein über Bedeutung und Grenzen der Geltungsansprüche, etwa über die Beschränktheit dessen, was zahlenmäßig erfaßbar ist. Musik „überhaupt", d. h. eine musikalische Gesetzlichkeit, die für alle Musik gültig ist, ist nicht möglich, es sei denn, daß etwa Musik „überhaupt" als „Musik der Sphären" gedacht wird, wie in früheren Zeiten. Deren Begriffe aber blieben rein geistig geschaute Wirklichkeit, neben der das Irdische mit den Gesetzen seiner anderen Wirklichkeit selbständig bejaht wurde. Ein Herantragen von spekulativ systematischen Ergebnissen an existierende Musik kann auch heute nur bei voller Bejahung des Existierenden sinnvoll sein.

Dies wurde hier mit ein paar Worten über Erpfs Angaben hinaus erweitert, da diese Gesichtspunkte zur Würdigung von Steinbauers genanntem Buch in Betracht kommen.

3.

Methodische Bedenken dieser Art kommen jedoch für Steinbauer überhaupt nicht in Betracht. Wie aller Spekulation gilt ihm nicht die musikalische Gestalt als Gegeben-

[1]) Soeben erscheint eine praktische Lehranweisung von H. Erpf selbst: Harmonielehre in der Schule, Leipzig 1929 (Musikpäd. Bibliothek; Quelle u. Meyer).

heit, von der er ausgeht, sondern eine Idee, und zwar die Idee von der Einheit unseres Tonsystems, das ihm in der Realisierung dieser Idee selbst zur Gestalt wird. Er bewegt sich also gleichsam im Bereich der Musik der Sphären, bezieht diese in bestimmter Weise auf unsere Musik, aber allerdings nicht auf spezielle Verwirklichungen in einzelnen Werken unserer Musik, sondern in allgemeinster Form auf die Musiktheorie. Diese Beschränkung ist gleichsam seine Rettung, bewahrt ihn vor den kurzsichtigen Fehlschlüssen anderer spekulativer Theoreme. Die Grundlage einer Musiktheorie, deren allgemeine Prinzipien sich in den einzelnen Stilen und ihren Satzlehren auswirken, ist sein Problem.

Es ist bezeichnend, daß alle jene Momente, die für Erpf Gegebenheiten sind, hinter die er forschend nicht zurückgeht, für Steinbauer zu den speziellen Problemen seines Buches werden: die Oktavidentifikation, Tonika, Dominant, Subdominant, Dur und Moll, Leittonbestrebungen, Quintverwandtschaft, enharmonische Identifikation. In jeder Einzelheit ist dies Buch ein bedeutsamer, aber problematischer Gegensatz zu Erpf: er gibt Begründungen der Theorie und sucht begründend hinter die Regeln zu kommen; er stellt das Problem einer überstilistischen, aber doch spezifisch musikalischen Endgegebenheit; er weist zuletzt auf die Möglichkeit einer Melodielehre als einer neuen, tief fundierten Handwerkslehre.

Melodie ist Form des Produktiven. Ihre Ordnung liegt in der Skala. Diese repräsentiert Tonalität, doch nicht als Beschränkung, sondern als Möglichkeit einer Ausgliederung des gesamten chromatischen Materials von jeder möglichen Tonika aus. Die Begriffe „Alteration“ und „Ausweichung“ (usw.) rechneten mit einem viel zu eng gefaßten Begriff der Tonalität. Dieser ist grundsätzlich zu erweitern. Das allgemeine, übermusikalische Prinzip von der Notwendigkeit einer jegliches Sein ergänzenden Polarität wird auf die Skala (auf das Melodische also, nicht auf das Harmonische) angewendet: der „Oberskala“ C dur wird eine „Unterskala“ gegenübergestellt, die genau dieselbe Intervall-Schrittfolge in entgegengesetzter Richtung enthält (abwärts: c' - b - as - g - f - es - des - c). Umwandlungen dieser beiden Skalen und entsprechend polare Umkehrungen dieser Wandlungen ergeben noch weitere Skalen, sodaß sich zuletzt 6 Skalen um die Tonalität „C“ als deren Ausgliederung gruppieren, die sich in beliebigen Kombinationen in der Praxis überschneiden können. Dies ergibt zuletzt eine neuartige Gruppierung aller Akkorde, die etwa mit allen Ausweichungen und Alterationen (Nebendominanten und Nebenunterdominanten) in C dur vorkommen könnten. Bisherige, scheinbar die Tonalität „erweiternde“, Möglichkeiten erklären sich, wie übrigens an demselben Punkte auch bei Erpf, auf die einfachste Art aus einem erweiterten Begriff der Tonalität selbst. Steinbauer sucht die problematische Gesetzlichkeit von „Musik überhaupt“ in diesem neugewonnenen Tonalitätsbegriff zu erfassen. Bisheriges erklärt sich; neuen Möglichkeiten ist zugleich der Weg gezeigt. Die gänzliche Verschmelzung von Dur- und Mollgeschlecht ist begründet. Das Wesen der Dominante wird erklärt, die Kadenz auf ihren inneren Sinn zurückgeführt. Der Sinn der Tonalität selbst wird begründet.

Dies alles ist durchdacht durchgeführt. Doch aber bleibt viel zu kritisieren, wenn man Ergebnisse und Darlegungsart mit den Geltungsansprüchen, eben mit dem Anspruch auf Geltung über die Stile hinaus vergleicht. An der Satzlehre unserer Musik der letzten dreihundert Jahre ließen sich für Steinbauer alle Thesen rechtfertigen. Eine Kenntnis der Problematik neuerer Musik fehlt jedoch völlig, wodurch schiefe Urteile zu-

standekommen. Ebenso fehlt etwa die Besinnung auf den gänzlich unterschiedlichen Sinn der verschiedenen Skalentypen, etwa der Kirchentonarten, die als melodische Ordnungen etwas prinzipiell anderes sind als unser auf harmonische Ordnung zustrebendes Dur und Moll. Und dann fehlt völlig der Sinn für das musikalische Geschehen, für das Funktionale in der Musik, für Zusammenhänge des Satzganzen, wodurch besonders Steinbauers Kritik an unserer üblichen Terminologie gänzlich hinfällig wird. Riemann wird zum Beispiel nur an Hand einiger Stichworte aus dem spekulativen Teil seiner Theorie kritisiert. Es handelt sich für Steinbauer um die in sich selbst zweckhafte, statische Ordnung des Tonsystems, ohne jede Beziehung auf Vorgänge und Organik. Sein System steht da wie ein isolierter Dreiklang, in sich selbst geschlossen, ohne Richtungen und Spannungen nach außen, in einer Sphäre, die logisch „vor" dem Geschehen und den Vorgängen liegt. Die mangelhafte Beziehung zu diesen Vorgängen nimmt seinem System folglich eine mögliche Gewichtigkeit, die es durch die konsequente Auseinandersetzung mit dem Existierenden hätte gewinnen können.

Es bliebe also alles nur geistreiche Anregung, die auch trotz der möglichen Bedeutung für eine neue Melodielehre nicht so ausführlich hätte gewürdigt werden müssen, wenn nicht ein zweiter Hauptteil des Buches in bestechendster Weise die Grundlagen der rein musikalischen Theorie durch eine Bezugnahme auf spekulative und symbolische Zahlentheorie befestigen würde. Die Methoden solcher Betrachtung sind schwer zu beurteilen und werden ja immer vom Kreise der zünftigen Fachleute abgelehnt.[1]) Warum aber tauchen sie immer wieder in der Erneuerung durch klügste Köpfe auf? Der abgerundete Aufbau dieser Deduktionen selbst ist die eigentliche Lösung der in diesem Buche gestellten Probleme; das Buch als System in seiner ausgewogenen Statik ist sich selbst letzter Zweck; es ist „Theorie" in reinster Form: Schau von letzten Zusammenhängen, Systematik des Selbstverständlichen; eine Form der Musikbetrachtung also, die mit unserem heutigen Musikleben und mit den sehr brennenden Fragen der Theorie und der Pädagogik nur indirekt und allzu allgemein zu tun hat, aber doch als Hinweis auf die Möglichkeit einer Tiefe der Musikauffassung von regulierender, mahnender Bedeutung ist. Nur ein praktischer, auf heutige Musik gerichteter, auf handwerkliche Anweisungen eingestellter Ausbau der von Steinbauer als Ziel angedeuteten Melodielehre könnte diesen Ideen zu einer aktuellen und vielleicht weittragend fördernden Bedeutung verhelfen. –

Diese beiden Bücher Erpfs und Steinbauers bezeichnen zwei Pole, umspannen in ihrer Gegensätzlichkeit den Bereich möglicher Musikbetrachtung, kennzeichnen zugleich von ganz verschiedenen Ausgangsmomenten aus die Punkte, die heute zum Problem werden müssen. Beide Bücher sind gründlichste Werke, Ergebnisse wohl jahrelanger Studien. Dies alles rechtfertigt an dieser Stelle die ausführliche Würdigung, die zu weiterer Verfolgung der Probleme und zu gesteigerter Auseinandersetzung der Theorie mit dem Existierenden und auch mit den Nöten der pädagogischen Seite der Theorie anregen soll. Wir sind an einem Punkte angelangt, an dem die Musiktheorie, sowohl die Stil-Lehre wie die Handwerkslehre, einer vielseitigsten, gründlichsten Erneuerung bedarf.

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

[1]) Steinbauer fußt hier in weitem Maße, wie auch bei der Aufstellung der Polarität von Skalen, auf den Theorien des geheimnisvoll-merkwürdigen Buches von A. v. Thimus: „Die harmonikale Symbolik des Altertums", 1. Band, Köln 1868. Vgl. auch R. Hasenclever: „Die Grundzüge der esotherischen Harmonik des Altertums" (im Anschluß an Thimus). Köln 1870.

AUSLAND

Roman Gruber (Leningrad)

DIE MUSIKVERHÄLTNISSE UND DAS PROBLEM DER MUSIKKULTUR IN LENINGRAD[1])

1.

Der Kampf um neue Lebensformen, der nach dem Sturz des alten Rußland mit elementarer Gewalt einsetzte und alle Gebiete erfaßte, zog auch das musikalische Leben der Sowjetunion, insbesondere das Leningrader, mit in seinen umgestaltenden Bann. Wenn die völlige Neugestaltung des sozial-wirtschaftlichen Lebens – durch die Lage der Dinge hervorgerufen – in erster Linie die Hauptkräfte zu sich zog, so treten in den letzten Jahren die Probleme der „Kulturrevolution" immer mehr in den Vordergrund. Neue Kulturformen werden in regem Kampf mit den starren Resten des Althergebrachten neu geschaffen. Auf dem Gebiete der Musikkultur hat dieser Kampf die Losung gezeitigt: „Die Musik den Massen!", eine Losung, die die Sachlage an der „musikalischen Front" scharf umrissen kennzeichnet. Diese Sachlage ist folgende: einerseits geht der Musikbetrieb, gewissermaßen den Gesetzen des Beharrungsvermögens folgend (allerdings alljährlich von der alten Richtung leise immer mehr abweichend) auf musikalisch-theatralischem Gebiet und in Konzerten seinen alten Gang und benutzt nach wie vor – natürlich mit einem gewissen Vorbehalt – das übliche Repertoire teilweise die „Sowjetintelligenz", die „Sowjetangestellten" und musikalische Fachleute versorgend, – teilweise aber stößt er auf eine neue Nachfrage von seiten neuer Bevölkerungsschichten: Studenten, Schüler der Mittelschulen, musikalisch kultivierte Vertreter der Arbeiterschaft. Andererseits dagegen wächst unaufhaltsam der von keiner musikalischen Kultur berührte Massenkonsument unter den Arbeitern, der gebieterisch sein Verlangen nach einer, seinem Verständnis zugänglichen, musikalischen Produktion äußert. Die Forderungen dieses Massenkonsumenten wachsen natürlich mit jedem Jahr.

Die Aufgabe der Regierung und der einschlägigen musikalischen Behörden ist es nun, nach Möglichkeit den „musikalischen Umsatz" umzuschalten und eben diesen neuen millionenfachen Massenkonsumenten zu versorgen, ohne die Qualität der musikalischen Produktion herabzusetzen, wohl aber das Niveau des unverbildeten Hörers allmählich hebend.

Selbstverständlich kann diese schwierige und verantwortliche Aufgabe nicht durch fachwissenschaftlich-musikalische Bildung allein gelöst werden. Sie verlangt die Durchführung eines ganzen Systems von Maßnahmen – in weitestem staatlichen Ausmaß – es gilt, die Musik in die Massenschule zu verpflanzen, in die kultur-aufklärenden Institutionen des Außerschulwesens, in die „Kulturhäuser", „Aufklärungshäuser", Arbeiterklubs: Anstalten, in denen die breiten Schichten der Arbeiter und Angestellten in ihrer freien Zeit ihre Bildung vertiefen und auch bei musikalischen Vorführungen und Theatervorstellungen Erholung finden können. Endlich auch unmittelbar in das Alltagsleben selbst. Es gilt ferner, die musikalische Selbstbetätigung unter den Arbeitern zu heben. Veranstaltung

[1]) Siehe Beilage

von Wettbewerben beim Spiel auf der Ziehharmonika, der Balalaika usw.; es gilt endlich die Bedürfnisse dieses neuen Massenhörers zu erforschen. Denn nur durch die Kultur der Hörerschaft, durch die Hebung des allgemeinen Niveaus kann erst der neue Typus des aktiven musikalischen Arbeiters, des neuen schöpferischen Musikers entstehen, der aus der neuen Kultur schöpfend, wahrhaft künstlerische Werte schafft.

In der Realisierung dieser Maßnahmen im staatlich erfaßten Ausmaß hat die verflossene musikalische Saison eine entscheidende Wendung gebracht. Es muß allerdings hervorgehoben werden, daß die Notwendigkeit eines solchen Systems der musikalischen Kulturarbeit auch früher von einer ganzen Reihe von Sowjetbehörden und -organisationen erkannt und nach Möglichkeit durchgeführt wurde, aber es fehlte das spezielle Organ, das diese staatliche „Musik-Politik" hätte zentralisieren und planmäßig ausbauen können. Im Sommer 1928 wurde solch ein Organ im „Narkompros" – „Glawiskustwo" – geschaffen, eine staatliche Institution, die alle Fragen der Kunst und Kunstpolitik umfaßt, und im Frühling d. J. fand auf die Anregung der „Glawiskustwo" hin die „1. Allrussische musikalische Konferenz" statt, an der mehr als 400 Delegierte aus der gesamten Sowjetunion teilnahmen. In 8 Lektionen wurde eine ganze Reihe von grundlegenden Fragen behandelt, so auf dem Gebiet der Opernpolitik, der „musikalischen Kluberziehung", bei dem Erwecken schöpferischer und musikalischer Anlagen in der Massenschicht, Erforschen des Musikempfinders, des musikalischen Massenhörers, der Methodik der musikalischen Arbeit und des Repertoires im Dorfe, unter den nationalen Minderheiten der Sowjetunion, bei dem Bühnenfach, der musikalischen Arbeit in der Massenschule, die gemeinsamen Aufgaben der Musikwissenschaft und musikalischer Kritik.

Es muß betont werden, daß auf dieser, anscheinend der ersten, in der Musikkultur der Gegenwart überhaupt, musikalischen Konferenz, die den Fragen einer musikalischen Kulturarbeit in den Massen gewidmet war, neben den Theoretikern, den Musikgelehrten und Kritikern auch ausübende Musiker (viele aus der Provinz), Chorleiter, Klubarbeiter und Vertreter von Parteiorganisationen und Gewerkschaften an der gemeinsamen Arbeit teilnahmen. Die Konferenzbeschlüsse, die die planmäßige Entwicklung einer Kulturarbeit in den verschiedensten Gebieten des musikalischen Lebens vorsehen, werden durch die einschlägigen Institutionen schon verwirklicht. Somit ist, dank solch eines zentralisierten staatlichen Apparates, eines Leiters der „Kunstpolitik" die Durchführung einer Rationalisierung des musikalischen Umsatzes ermöglicht, von der seinerseit Kretzschmar in seinen „Musikalischen Zeitfragen" träumte, nach ihm auch Blessinger, Kestenberg, Matzke, desgleichen auch die Zeitschrift „Melos" in ihren letzten Heften.

Aber auch außerhalb der intensiven Einstellung auf musikalische Massenkulturarbeit, die besonders das letzte Halbjahr kennzeichnet, hat die vorausgegangene Arbeit auf diesem Gebiet manchen Erfolg zu verzeichnen.

Es genügt vielleicht, daran zu erinnern, daß es in Leningrad allein ca. 400 Arbeiterklubs mit musikalischer Arbeit gibt, darin 73 Chorzirkel, 71 Blasorchester, 69 russische nationale Orchester, auch zahlreiche „Bajanistenorchester" (Bajan = eine vervollkommnete Ziehharmomika) und sog. neapolitanische Orchester.

Als Beispiel einer planmäßigen Konzertversorgung der Arbeiterhörerschaft kann das im Arbeiterviertel neuerbaute Moskauer-Narwsche Kulturhaus dienen, das über einen Konzertsaal für 2000 Hörer, für Symphoniekonzerte bestimmt, und über einen zweiten

Saal für Kammerkonzerte verfügt. Hier wird seit zwei Jahren musikalische Kulturarbeit geleistet, durch Vorführung von Kammermusik; die Werke westeuropäischer und russischer Komponisten gelangten in geschichtlicher Reihenfolge, bis zur Neuzeit, zur Aufführung; kürzlich fand ein Symphoniekonzert des Philharmonie-Orchesters unter der Leitung von Ansermet statt.

Die Winterarbeit all dieser Klubzirkel und Orchester gipfelt in den großen „Musikalischen Olympiaden", die nun schon das dritte Jahr im Anfang des Sommers unter freiem Himmel auf dem Stadion außerhalb der Stadt veranstaltet werden. Die Zahl der Teilnehmer und der Hörerschaft ist recht bedeutend. Zur letzten Olympiade, die im Juni 1929 unter der erfahrenen Leitung des Chormeisters Niemzow stattfand, hatten sich über 5000 Teilnehmer versammelt: der Chor von ca. 2000 Mann, die Orchester von ca. 3050 Mann in 174 Orchestergruppen verteilt und über 50000 Hörer.

Wir haben uns gestattet, bei diesen Einzelheiten der musikalischen Massen-Kulturarbeit und den Maßnahmen auf diesem Gebiet nicht nur deshalb zu verweilen, weil sie für das musikalische Leben Leningrads von weittragendster Bedeutung sind, sondern weil wir außerdem beim westeuropäischen Leser ein reges Interesse gerade für die Formen und die Äußerungen der ins Alltagsleben gedrungenen Musik voraussetzen, die erst dadurch neu geschaffen werden, daß eine neue, von der Revolution emporgehobene millionenfache Bevölkerungsschicht einer musikalischen Kultur zugänglich gemacht wird. Neben dem oben ausgeführten Gebiet des Musikwesens entwickelt sich wie gesagt auch weiterhin die Linie des „musikalisch-qualifizierten" Opern- und Konzertbetriebes, zu dem wir nun übergehen.

2.

Wir besitzen hier folgende Hauptmusikstätten: Opernhäuser, die Philharmonie, das Zentrum symphonischer Musikpflege, die Staatskapelle, das Zentrum monumentaler Chormusik; die „Gesellschaft für Kammermusik" und den „Kleinen Saal des Konservatoriums" – Stätten zur Pflege der Kammermusik. Die Produktivität dieser Musikstätten war im verflossenem Jahr eine recht intensive: die Philharmonie hatte 70 Symphonie-Konzerte zu verzeichnen; die „Kapelle" 34 Choraufführungen im eignen Saal und 62 in Arbeiterrayons; die „Gesellschaft für Kammermusik" gegen 200 Konzerte im eignen Saal und gegen 150 außerhalb. Unter anderen Dirigenten wären hervorzuheben: Klemperer, Abendroth, Knappertsbusch, Ansermet; auf dem Gebiete der Kammermusik taten sich hervor: das Quartett Amar – Hindemith, Béla Bartók, Osborn, Feuermann; unter den Leningrader Künstlern die Pianistin Marie Judina, Kamenski und Druskin. Das Repertoire enthielt außer den üblichen Werken der musikalischen Vergangenheit auch eine Reihe bemerkenswerter Werke westeuropäischen und russischen zeitgenössischen Musikschaffens. Von den westeuropäischen hat die Philharmonie u. a. folgende zur Erstaufführung gebracht: „Apollon Musagète" von Strawinsky, „Der Stahlsprung" und 2. Symphonie von Prokofieff, „Kammermusik" und das Bratschenkonzert von Hindemith in der Interpretation des Autors, Konzert für Cello und Kammerorchester von Toch, Klavierkonzert von Béla Bartók u. a.; von den russischen u. a.: 4. Symphonie von Patschenko und 3. Symphonie von M. Steinberg. Die „Gesellschaft für Kammermusik" brachte u. a. Stücke für Klarinette und Klavier von Alban Berg, für Klarinette-Solo von Strawinsky, „Reihe kleiner Stücke" von Hindemith. Aus dem Kreise der Leningrader Komponistenjugend lenkte

die Erstaufführung im öffentlichen Konzertplan einiger großer Kammermusikwerke die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich; unter diesen Komponisten sind zu erwähnen: Schivotoff (Nonett), G. Popoff (Septett), Woloschinoff (Streichquartett und Trio für Klavier, Flöte und Fagott), alles Schüler des Prof. Schtscherbatscheff, Klaviersonate von Michael Judin, Schaporin; Klavier- und Vokalstücke von Schostakowitsch, Deschewoff, Riasanoff, Poppoff u. a.

Unter den jungen Moskauer Komponisten verdient eine besondere Beachtung die Aufführung der Werke der „Assoziation proletarischer Komponisten“: Bjelyi, Dawidenko, Koval Schechter sowie der Werke Mossolows.

Eine besondere Stellung nimmt das Orgelkonzert des Konservatoriumprofessors I. Braudo ein, der neben den Werken von Bach, Liszt, Reger auch einige Werke der Leningrader Komponisten vortrug, so die Orgelsonate von Kuschnareff, Passacaglia und eine Reihe kleiner Orgelstücke von Michael Judin.

Um nicht nur die Vorstellung von einigen besonders markanten Ereignissen des Konzertlebens, sondern auch vom Durchschnittsniveau „des Konzertwesens an sich“ zu wecken, fügen wir einige Diagramme für das Jahr 1928 bei: die am häufigsten zur Aufführung gelangten Komponisten in ihrem Verhältnis zu einander nach einer speziellen Kartothek des Kabinetts für Erforschung des Musikwesens am Staatlichen Kunsthistorischen Institut zusammengestellt v. E. Schneerson.

Unter den Erstaufführungen des Opernrepertoires seien hier erwähnt; „Der Rosenkavalier“ von R. Strauß, Regie Radloff, Dir. Dranischnikoff; „Jonny“ von Krenek, Regie v. N. Smolitsch, Dir. S. Ssamossue. Der Ruf von „Jonny“ als Publikumsoper hat sich auch bei uns bewährt: 43 Aufführungen im Jahr – Rekordziffer; jedoch rief diese Oper von seiten der musikalischen Kritik in ihrer künstlerischen und sozialen Einschätzung lebhafte Debatten und ernste Einwände hervor.

Der für unsere Epoche, auch für Leningrad, charakteristische Verdischem Schaffen gezollte Tribut, galt in diesem Jahr dem „Othello“.

Als letztes Opernereignis vor dem Schluß der Saison im Frühjahr läßt sich die Durchsicht einzelner Abschnitte der neuen äußerst interressanten Oper „Die Nase“, nach dem unveränderten Prosatext der Novelle von Gogol, des jungen Komponisten Schestokowitsch bezeichnen, die in der nächsten Saison zur Aufführung gelangen soll.

Das wäre ein flüchtiger Umriß der verflossenen Konzert- und Opernsaison. Es wäre falsch vorauszusetzen, die Linien des „qualifizierten Opern-Konzert-Musikwesens“ und des musikalischen Lebens der Massen zögen sich völlig gesondert dahin: es wäre dies das Sympton eines gänzlich anormalen Funktionierens des Leningrader musikalischen Organismus. Im Gegenteil, es kann mit Bestimmtheit konstatiert werden, daß immer öfter und planmäßiger eine Sphäre des Musikwesens von der anderen durchdrungen wird: die Arbeiterorganisationen vollführen immer häufiger „Massenkulturfeldzüge“ in die Opernhäuser, und das Opernhaus zieht nicht selten mit voller Mitgliederzahl in die Fabriken oder „Kulturhäuser“, und zuweilen, vor einer Erstaufführung, werden dort ganze Abschnitte vorher demonstriert von den Solisten, die auch bei der Erstaufführung mitwirken. Diese Probeaufführungen werden von erläuternden Vorträgen von seiten des Regisseurs, des Dirigenten und Dekorators begleitet. Desgleichen werden diese „Kulturhäuser“ wie gesagt auch von Symphonieorchester und Kammertruppen besucht.

Unter diesen Umständen erscheint eine vielseitige Erforschung des Musikempfindens beim noch unbekannten und unkultivierten Massenhörer von besonderer Bedeutung: eine unverfälschte Vorstellung von den wahren Bedürfnissen und dem Geschmack dieses Hörers liefert erst die richtige Basis zur Zusammenstellung eines entsprechenden Repertoires. Von diesen Erwägungen ausgehend, wurde vom Staatl. Kunsthistorichen Institut eine Reihe systematischer Untersuchungen vorgenommen, und zwar in einer der großen Musikstätten, dem Kreuzpunkt der erwähnten Bewegungslinien des Musikbetriebs; es wurden einige Auditorien, die von einem starken Prozentsatz von Arbeitern durchsetzt waren, planmäßig erforscht. Die Arbeit wurde auf eine kombinierte Art von einschlägigen Fachleuten durchgeführt: Erhebungsmethode, Fixierung von Gesprächen, Beobachtung der Hörerschaft in ihren Äußerungen während der Aufführung und zeitigte wertvolle Ergebnisse: über 90% waren die Antworten positiv, gegen 4% negativ.

Wenn man nun bedenkt, daß das Auditorium zu einem Drittel aus Arbeitern und einem Drittel aus Schülern bestand und die Hälfte zudem überhaupt zum ersten Mal eine „ernste Musik" anhörte, so gelangt man zu einem hoffnungsfreudigen Ergebnis in Bezug auf die Aufnahmefähigkeit des Massenhörers und erntet dabei einen reichen Stoff zur Beobachtung der spezifischen Psychologie des Musikempfindens auf verschiedenen Stufen musikalischer und sozialer Entwicklung. Den Komponisten gegenüber verteilten sich die Symphatien recht gleichmäßig. Bei allen Altersstufen und sozialen Gruppen stand Tschaikowsky an erster Stelle; weiterhin folgen Glinka, Beethoven, Dargomyschski. (Es muß nur vorausgeschickt werden, daß diese Angaben nur 11 Konzerten zu verdanken und infolgedessen nur orientierungsweise auszubeuten sind).

Die planmäßige Erforschung des Musikempfindens in einem viel weiteren Ausmaß muß zu feststehenden Kriterien bei Begründung unserer Musikpolitik führen. Zu einem anderen Stützpunkt in dieser Richtung muß naturgemäß die musikalische Kritik werden. Die Hauptschwierigkeit liegt hier darin, daß die wissenschaftliche musikalische Kritik immer noch recht fernab von den breiten Massen des neuen Konsumenten steht; diesem Umstande verdankt das neue Institut der „Musikalischen Arbeiterkorrespondenten" seine Entstehung; es sind Arbeiter von Betrieben, die ihre Urteile in die periodische Presse einsenden. Gewöhnlich sind sie musikalisch wenig vorgebildet, aber umso wertvoller ist ihr Urteil, denn um so richtiger spiegelt es das Durchschnittsniveau ihrer Gewerkschaftsgegenossen wider. In der letzten Zeit sind spezielle Seminare und Unterhaltungszirkel gegründet worden, die zur Erweiterung des musikalischen Horizonts dieser Arbeiterkorrespondenten beitragen sollen, durch die allmählich die Musik in die Massen geleitet wird. Selbstredend verrichtet gleichzeitig auch die fachwissenschaftliche musikalische Kritik ihr Werk, die im verfloßenen Jahr nach dem Vorgang des „Melos" auch die Art kollektiver Rezensionen durchgeführt hat. Diese Arbeit wird in Leningrad durch die „Vereinigung fachwissenschaftlicher musikalischer Kritiker" am Staatl. Kunsthistorischen Institut wesentlich erleichtert, da die Vereinigung fast sämtliche einschlägigen Kritiker umfaßt.

Endlich – last not least – einige Worte über die Stellung unserer Musikwissenschaft in diesem Werdegang einer weitverzweigten kulturmusikalischen Arbeit.

Es ist klar, daß die Musikwissenschaft nicht abseits von dieser Entwicklung stehen bleiben konnte. Nur die beständige und energische Mitarbeiterschaft von seiten der Musikwissenschaft kann zu einer rationellen Verwirklichung der vom Staate unternommenen

Maßnahmen führen. Es stehen vor ihr weitläufige und lockende Aufgaben: da wäre erstens die vielseitige Erforschung der Besonderheiten des musikalischen Massenkonsumenten im Verhältnis zur musikalischen Vorbildung desselben, seinem allgemeinen Kulturniveau und seiner sozialen Stellung; zweitens die wissenschaftliche Klarlegung spezifischer Eigenschaften des musikalischen Schaffens, sowohl beim Komponisten als auch beim ausübenden Künstler, zwecks seiner Rationalisierung und Normierung; drittens Stoffsammlung, Beschreibung und Klassifizierung im Gebiete des musikalischen Lebens überhaupt: Opern-, Konzertleben, Hausmusik, selbsttätige Musikausübung, Musik der Großstadtstraße, Ausrufe der Zeitungsverkäufer, Straßenhändler usw. und des Dorfes u. dgl.; endlich die Feststellung der territorialen Verteilung der Stätten musikalischer Kultur in ihrer Beziehung zu einander, Einteilung in sozusagen musikalische „Rayons" und Bezirke, und Erforschung ihrer Musikzustände. Wie wir sehen, eröffnet sich der Musikwissenschaft ein neues weites Gebiet, das durch Angleichung an andere Wissenschaften „angewandte Musikwissenschaft" genannt werden könnte, ein Gebiet, das berufen ist, dem praktischen Aufbau des Lebens zu Hilfe zu kommen, in einem Augenblick, wo das Leben dies von der Wissenschaft verlangt. Solch ein Augenblick ist bei uns angebrochen: die Musikwissenschaft hat das erfaßt und kommt den Anforderungen des Lebens entgegen. Das bedeutet keineswegs, daß die übrigen, die methodologischen, historischen und anderen Aufgaben der Musikwissenschaft abgetan oder beiseite geschoben sind. Es ist nur die Einstellung auf die intensivste Mitarbeiterschaft am Aufbau einer neuen musikalischen Kultur.

So kommen wir denn bei der Schlußbetrachtung zur Auffassung, daß auf allen Gebieten, die mit der Musik verbunden sind, eine fest umrissene Entwicklung zu verzeichnen ist, ein Weg, der zur Neugestaltung des gesamten Musiklebens führt.

Kurz umrissen liegen die Ergebnisse dieser Arbeit im verflossenen Jahr klar zutage. Die Zukunft wird neue Früchte zeitigen. Die Voraussetzungen zu einer fruchtbaren Tätigkeit liegen in der Möglichkeit einer zentralisierten planmäßigen Regulierung des Musikbetriebes begründet und in dem ausgesprochenen Wunsch und Willen aller Beteiligten, den Interessen der breiten Massen entgegenzukommen.

(Die Übertragung besorgte E. Johanson)

Franz Osborn (Berlin)

ALS MUSIKER IN RUSSLAND

Der Zug hält auf freiem Feld; erregt suchen die Augen im Finstern. Wir sind an der Grenze der alten und neuen Welt. Eine Minute Schweigen, die zum Symbol wird. Jetzt ruckt die Lokomotive an; Soldaten springen in der Dunkelheit auf die Waggons: Rotgardisten. Langsam und feierlich geht's durch ein Tor, das mit roten Fahnen geschmückt ist. „Proletarier aller Länder, vereinigt Euch" grüßt uns mit großen Buchstaben. Dann kommen wir an die erste Station Sowjetrußlands. Bauern stehen herum, Soldaten; Gepäckträger schleppen unsere Koffer; Beamte kontrollieren; Parteimitglieder, Intellektuelle geben uns Auskunft. Wir sehen zum ersten Mal diese russischen Menschen. Und es sind eigentlich, mit geringen Varianten, später immer wieder dieselben Gesichter, Typen, denen man begegnet, ob es in den Moskauer Straßen, in den Fabriken, in der Leningrader Philharmonie oder bei der 1. Mai-Demonstration in Baku ist. Es sind niemals Bankiers oder Juristen, Luxusdamen oder Stenotypistinnen, „Männer der Firma" oder Sklaven,

wie immer sonst westlich der Grenze. Diese Menschen leben und arbeiten, ob freiwillig oder gezwungen, alle füreinander, niemand für sich selbst. Es entsteht überall zwangläufig und organisch das kollektive Lebensgefühl des Volkes. Man lächelt im Westen viel über allmächtige Richtlinien, die am Schreibtisch in Moskau ausgedacht werden, und negiert die produktiven, lebendigen Möglichkeiten, die daraus entstehen sollen. Man irrt sich. Nirgends in Europa fand ich so viel Begeisterung an entwickelnder, aufbauender Arbeit am Ganzen wie hier. Ob es nun bei der Eisenbahnfahrt durch das Donezbecken war, wo jede Fabrikanlage mit liebevollen und stolzen Augen der mit mir Reisenden angesehen wurde, oder bei Erzählungen der Moskauer und Leningrader Musiker – natürlich derjenigen, die mit der neuen Zeit leben – über pädagogische Aufbauarbeit. Ein junger Lehrer am Leningrader Konservatorium sagte mir: Sehen Sie, wir sind Mädchen für alles. Wenn wir mit den Unterrichtsstunden fertig sind, fängt der zweite Teil der Arbeit an. Konferenzen, Beratungen der Richtlinien, Auswahl und Entsendung von Schülern mit bestimmten Programmen in bestimmte Kulturklubs etc.

Das alles hängt natürlich eng damit zusammen, daß in der Sowjetunion ja ganz bestimmte Direktiven für das Leben jedes Einzelnen, selbstverständlich auch des Künstlers, gegeben sind. Bei uns bilden die Akademien die Schüler aus, ohne sich darum zu kümmern, wie später der junge Musiker seine Fähigkeiten und Kenntnisse verwerten kann. Das ist in Rußland grundlegend anders. Jeder Kunstschüler wird bereits im Sinne und zum Zweck des Ganzen erzogen. Er muß sich an Klubabenden beteiligen. Wenn er es nicht tun würde, sagte man mir, hätte er keine Zukunft. Hier wird also auf künstlerischem Gebiet die Regelung von Angebot und Nachfrage in die Wege geleitet. Der neu in Erscheinung getretene Hörer, die Masse des Proletariats, verlangt Menschen, die ihm das geben können, was er kennen lernen möchte und was er braucht. Und gibt es etwas Besseres, Gesünderes für den ausübenden Musiker, als daß man ihn hören und sich mit seiner Musik beschäftigen möchte? An sich eine Selbstverständlichkeit, die aber in Deutschland längst in das Reich der Träume gehört.

Indem nun der junge Musiker bei den Klubveranstaltungen spielt, geht seine und des Publikums Entwicklung Hand in Hand. Während er durch das Podiumspiel Sicherheit erhält, gewöhnt das Publikum sich an diese Art Darbietung; während der junge Künstler seine Hörer durch bewußte Programmzusammenstellungen bildet und entwickelt, schafft er sich selbst auf diese Weise ein Repertoire, das er braucht und das gebraucht wird. Oft werden ganze Opern von Schülern der Gesangsklassen in den Klubkonzerten vorgeführt. Das alles geschieht nach einem genau überlegten Plan. Als man zu Anfang in einem Leningrader Rayon die Matrosen fragte, was sie am liebsten hörten, antworteten sie: Zigeunerromanzen. Als ich dort war, führte man ihnen bereits Hindemith vor.

Das war für mich das Überzeugende und Neue auf musikalischem Gebiet in Rußland. Während bei uns ein gänzlich anarchischer Konzertbetrieb herrscht, bei dem der im allgemeinen gewinnt, der die besten Ellenbogen hat, ergibt sich dort eine zielbewußte und pflichterfüllte Arbeit, bei der jeder auf seinem Posten steht. Der Musiker schafft sich ein Publikum, und umgekehrt verlangt das Publikum nach Darbietungen und Ausübenden. In Deutschland gibt es, abgesehen von den großen traditionellen Orchesterkonzerten, eine Fülle von Musikgesellschaften, die von Jahr zu Jahr weniger Zuhörer finden. Es existieren Musikhochschüler-Verbände und moderne Vereine, die

quasi im Dunkel leben. Und was nützt es auch, wenn dort immer wieder nur Aufführungen vor 20 bis 50 Leuten (fast nur Berufskollegen) stattfinden? Diese Inzucht muß fruchtlos bleiben. Aber grade diese Kreise müßten die Führung haben. Freilich, es fehlt ihnen an Mut dazu (und Mut gibt Möglichkeiten). Die Aufgabe dieser vielen Vereinigungen wäre es, eine breite, organisierte Umstellung vorzunehmen, um zu den empfänglichen breiten Massen vorzudringen. Daß aber diese notwendige Arbeit auf fast unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen würde, hängt mit unserer ganzen gesellschaftlichen Lage zusammen, die keine Rücksicht auf das zur Verfügung stehende Material und lediglich den Egoismus einer kleinen aber mächtigen Schicht kennt, die nur das nimmt, was sie gebrauchen und verdauen kann. Was bei uns an bewußter Kulturarbeit geleistet wird, bleibt vorläufig ganz außerhalb der „offiziellen" Musiksphäre.

Was nun Rußland betrifft, so darf man keineswegs denken, daß sich die Arbeit der Musikjugend in rein erzieherischer Arbeit am Publikum erschöpft. Es wird andrerseits genau so an sich selbst und für das Konzertpodium gearbeitet wie bei uns. Zum Beispiel war ich in einem Vortragsabend einer Leningrader Klavierklasse des Konservatoriums, der von 8 – 12 Uhr dauerte, und hörte dort ganz ausgezeichnete Leistungen, die sich würdig an die Seite der Berliner Hochschuldarbietungen stellen können. Denn es gibt ja neben den ungeheuerlich zahlreichen Veranstaltungen für Arbeiter und Bauern auch eine Fülle großer Konzerte. Dafür existiert selbstverständlich ebenfalls ein Publikum, das sich zum Teil noch aus der früheren bürgerlichen Schicht, zum Teil bereits aus den besonders interessierten und herangebildeten Kreisen des Proletariats rekrutiert. Ich habe überall in meinen Konzerten vor einer ganz gemischt zusammengesetzten Zuhörerschaft gespielt: Akademikern, Soldaten, früherer Bourgeoisie, Arbeitern, Beamten, Studenten und natürlich auch Musikern. Die Begeisterung ist groß; das Konzert fängt eigentlich erst nach Absolvierung des Programms an. Wenn man Erfolg hat, muß man für „Bis" und „Bravo" ein Stück nach dem anderen spielen. 8 bis 10 Zugaben, vor allem im Süden, ist das mindeste, was das Publikum verlangt; Blumen werden geworfen und draußen erwartet einen nach dem Konzert eine neugierige und enthusiastische Menge. Zuerst ist man erstaunt, wie voll die gar nicht so billigen Veranstaltungen sind. Auch gewöhnliche Vorstellungen im Theater in Moskau oder in der Oper in Leningrad, die ich sah, waren gut besucht. Aber das ist ja natürlich, ich vergaß, daß ich von einem Lande spreche, in dem es keine einzige dieser albernen amerikanischen Revuen zu sehen gibt, keinen 5-Uhr-Tee mit Tanz, keine Bars oder Schlemmerlokale mit Sekt und abgetakelten Fürsten, Industriebaronen oder sonstigen Kulturträgern, kurz von einem Lande, wo es zwar kein Schund- und Schmutzgesetz gibt, man aber dafür gezwungen ist, sein Geld für geistig und seelisch höherstehende Vergnügungen auszugeben. Wie gesagt, setzt sich das Publikum im russischen Konzert- und Theatersaal ganz anders zusammen als bei uns. Versunkene Proletengesichter lehnen sich über die blauen Samtbrüstungen im Marien-Theater, Ingenieure der Naphta-Werke sitzen in Baku im „Ausgehanzug" oder der fast allgemein üblichen „Tolstowka" im Konzert, in Eriwan entdecke ich plötzlich im Künstlerzimmer des „Hauses der armenischen Kultur" ein Riesenbild von Liebknecht.

Niemand und nichts bleibt unberührt von dem gewaltigen Atem dieses Landes; die Geburt einer neuen Lebensform, einer harten und gerechten, zwingt alles in ihren Bann.

JAZZ

Manfred Bukofzer (Heidelberg)

SOZIOLOGIE DES JAZZ

1.

Die historischen Gegebenheiten des Jazz dürften bekannt sein: Missionare und Kulturpioniere tragen den Negern neben Choralmelodien auch Volkslieder und Militärmärsche zu, die von den Negern sofort ihrer rhythmisch gelockerten Musik einverleibt werden. Die nach Südamerika auswandernden Schwarzen singen die Lieder zur Arbeit und in den Feierstunden, meist mit frommen Texten. Polnische Juden und Mischlinge, die eine geheimnisvolle Fühlung zu dieser Musik haben, bringen die „Spirituals" und „Plantation-Songs" nach Chicago. Die Spirituals, Verkörperung der erschütterndsten Sehnsucht nach der Heimat und des naivsten Gottesglaubens, kommen in den mechanisierten Kunstbetrieb Amerikas und gehen von dort über die ganze Welt. Ein Funktionswandel tritt ein, – das Spiritual bleibt, nur seine Funktion in der zivilisierten Welt wird eine andere. Diese Funktion gilt es – da wir ja den Sinn des Jazz für unsere Welt erkennen wollen – zu ergründen.

2.

Eins ist sichtbar: der Jazz erobert sich unsere Welt durch den Tanz. Als Tanzmusik ist Jazz Zweckmusik. Der Summation aus Tanz und Musik muß man sich bei der Beurteilung bewußt bleiben.

Jazz kann nicht allein vom musikalischen Standpunkt aus erfaßt werden, sondern benötigt die Berücksichtigung einer außermusikalischen Potenz: des Willens zum Tanz. Diese außermusikalische Seelenhaltung bindet alle Tänzer zu einer Gemeinschaftlichkeit. Hier enthüllt sich die gleichartige Position der Jugend- und Arbeitermusik und des Jazz. Alle kommen sie von nichtmusikalischen Antrieben, – die Jugendmusik als weltanschauliche Absonderung von der bestehenden Gesellschaft, – die Arbeitermusik als politische Absonderung. Die archaisierende Tendenz der Jugendmusik mit ihrem „schmalen Weg zum Verbraucher", die Nachahmung bürgerlicher Musikübung durch die Arbeiter ist in Heft 2 und 3 dieses Jahrgangs aufgezeigt worden. (Meloskritik: „Zur Soziologie der Musik") Im Gegensatz dazu hat sich der Jazz eine ganz eigene und neue Ausdrucksform geschaffen.

3.

Diese Ausdrucksform ist nicht das Konzert, das im mechanisierten Betrieb schon fast unterzugehen droht. Das uns bekannte Konzert, zu dem man durch mechanisches Lösen einer Konzertkarte den Zutritt erwirbt, ist um die Mitte des 18. Jahrhunderts als Produkt der rationalistischen Gedanken der Aufklärung entstanden. Denn gemäß der Verkündung der Menschenrechte sollte „jeder" teilhaben an der Musikübung. Die ökonomische Konsequenz war jedoch die klassenmäßige Beschränkung an das Bürgertum. Das Konzert ist also eine bürgerlich-liberale Ausdrucksform der Musik.

Die Erlebnisweise im Konzert ist seinem Wesen nach passiv, der Hörer von Spieler und Werk räumlich und meistens auch geistig getrennt. Als äußerste Konsequenz dieser

passiven Rezeptivität hat das Radio, bisher noch ohne eigne Ausdrucksform (trotzdem sie angestrebt wird), den Konzertbetrieb übernommen und zeigt nun letzte Passivität des „Musikgenießenden", der im Bett mit umgelegten Kopfhörern bei der Neunten Beethovens sanft entschlummert.

4.

Dieser Passivität macht der Jazz ein Ende. Offensichtlich ist der Tänzer zugleich ein Hörer von höchster Aktivität, bei der, verglichen mit dem Konzerthörer, die Musik, statt im Zentrum der Kunstübung zu stehen, um eine außerhalb ihr stehende Geisteshaltung gelagert ist.[1]) Während letzteres jeder Tanzmusik eigen ist, muß man hervorheben, daß der ausübende Spieler, im Konzert zur Maschine des Dirigenten geworden, durch den Jazz zur musikantischen Aktivität zurückgeführt wird. Die Improvisation, eine dem Jazz immanente Kunstbetätigung, schafft dem Spieler einen Spielraum im wahrsten Sinne des Wortes. Die Annäherung an die Diminitionskunst des 15. bis 17. Jahrhunderts und an das Generalbaßspiel ist erstaunlich. Das Notenbild ist niemals das Klangbild. Die freischöpferische Hinzutat des Spielers manifestiert sich schon äußerlich an der Unnötigkeit eines Dirigenten, das Orchester wirkt als Kollektiv, trotzdem mit unglaublicher Präzision. Die gegebenen Melodien werden von ihm improvisatorisch variiert. Hieraus ergibt sich der Strukturunterschied zwischen einer Jazzvariation und einer klassischen.

Der Jazz verändert das gegebene Material aus Freude am handwerklichen Spiel mit ihm, während bei Mozart und Beethoven das Material zugunsten der Stimmung und der individuellen Prägung zurücktritt. Letzteres ist am besten aufzeigbar an dem Majore und Minore der klassischen Variationen, in denen das Notenbild bis auf das Tongeschlecht erhalten bleibt, der Gehalt aber ein vollkommen anderer ist. Diese Materialverbundenheit äußert sich auch in der Instrumentation, die in jeder Musik keinem Zufall unterliegt, sondern die der Kunst adäquaten Ausdruck verleiht.

Die immer wieder geforderte Abwechslung der instrumentalen Klangfarben hat nichts mit den impressionistischen „Farben" gemein, die jeweils einen bestimmten „Gehalt" verkörpern, z. B. Celesta bei himmlischen Melodien. Da den Jazzinstrumenten nichts „Bedeutungsmäßiges" anhaftet, sind sie nur Zeugen der Materialfreudigkeit.

Wenn nun Paul Bekker als Kriterium der neuen Musik den Wandel „von der Betonung des Bedeutungsmäßigen der Kunst zur Betonung des Materialwerts der Kunst" erkennt, so dürfte daraus hervorgehen, daß sich der Jazz organisch in die Tendenzen der neuen Musik einpasst, und daß es der europäischen Musik vorbehalten blieb, das neue Material, welches der Jazz brachte, zu sichten und positiv auszuwerten. Deshalb ist Jazz auch keine „amerikanische Nationalkunst."

5.

Abkehr von allem Bedeutungsmäßigen und Spiel mit dem Material zeigt sich in fast erschreckender Konsequenz in der Verjazzung klassischer Stücke. Man mag die ideellen Gehalte der Klassik durch ihre Erkenntnis für aufgeschlossen und deshalb für „Ideologien" nehmen – jedoch nur selten erfüllt man die angeblich substanzlose Schale mit neuer Substanz.

---

[1]) Vgl.: Heinr. Besseler: Grundfragen des musikalischen Hörens (Aufsätze im Petersjahrbuch)

Es ist ja dem Jazz von vornherein wesensgemäß, auf fremdes Melodiegut hinübergreifen, da er seinem Ursprung nach eine stilzweiheitliche Musik ist, zusammengesetzt aus allein-rhythmischer Negerkunst und oktroyiertem, europäischen Melos.

Mancher Bearbeiter begnügt sich mit der Auswahl einer meist gar nicht geeigneten Melodie und bringt sie in einen jazzgemäßen Takt. Solche Arbeit nennt man zu Unrecht eine Verjazzung. Natürlich besteht ein großer Unterschied zwischen einer bloßen Umrhythmisierung und einer Verjazzung, die immer eine Neukonzeption bedingt, ein Unterschied wie zwischen einer Choralbearbeitung eines Harmonielehrlings und einem Choralsatze Bachs.

Wenn sich die Verjazzung auch von dem „bedeutungsmäßigen Gehalt" der klassischen Werke abkehrt, so leugnet sie ihn jedoch nicht. Verjazzung als Depravation gegen das klassische Werk stellen, heißt nur, ein Werk gegen ein anderes ausspielen und tastet an keine substantielle Wertung.

Wir müssen hier von der engen Sicht Paul Bekkers abkommen, der die Musik phänomenologisch allein auf den Klang zurückführt. Diese Deutung der Musik entspricht dem 19. Jahrhundert mit seiner passiven Klangerlebnisform. Doch die Musik, die in einem menschenleeren Raum von einem Grammophon ausgeht und ungehört verhallt, existiert soziologisch nicht. Wir rechnen die Musik heute anders soziologisch zu und schalten noch die geistige Haltung des Hörers (siehe u. 2.) als über dem Klang und allen materialen Äußerungen stehende Potenz ein.

Es wäre falsch, dies als Sieg des Geistes über die Materie feiern zu wollen, denn, ob der Wille zum Tanz oder die zugehörige Musik eher da war, das ist die gleiche Frage, wie nach der Priorität des Huhns vor dem Ei.

So kann die Verjazzung nur durch ihren Zweck gerechtfertigt werden, darüber hinaus muß ihr jeder Sinnzusammenhang fehlen. Ein Werten nach den Axiomen der bloß beschauenden Ästhetik ist hier unmöglich, da das passive Hingeben an den Klang nicht das ist, was Spranger treffend „ein adäquates Erleben der Werte" nennt.

6.

Der Jazz ist also in den Gebrauch und den Zweck eingespannt und kann nur im Gebrauch adäquat erlebt werden. Das enthüllt sich deutlich an den „Jazzkonzerten", die Whiteman und neuerdings auch Hylton zu geben sich berufen fühlen. Im Jazzkonzert wird dem Jazz eine Ausdrucksform aufgepresst, die seiner soziologischen Stellung nicht entspricht. Der Laie wird auch durch den Leerlauf und die Schalheit der Darbietungen verwundert. Noch schlimmer sind dann die „Anleihen" aus der „seriösen" Musik, wie z. B. die Rhapsody in blue von Gershwin. Man braucht nichts zu beschönigen – das ist einfach Kitsch. Gershwin kommt von der „guten Musik" her, um den Jazz „musikalisch zu vertiefen", in Wahrheit aber bedeutet es nichts anderes als eine Selbstdepravation der „hohen" Musik, die ihre zerfallende Substanz zu festigen sucht. All dies beweist nichts gegen Wert oder Unwert des Jazz, sondern wirft nur Schlaglichter auf den Konzertbetrieb, dessen einst sinnvolle Existenz heute in Frage steht, da das neue Musizieren auf gemeinschaftlicher Basis der Idee des Konzerts widerspricht.

7.

Das Konzert hat sich dem Jazz gegenüber als inadäquate Ausdrucksform gezeigt. Bleibt die zweite große Möglichkeit des 19. Jahrhunderts: die Oper.

Das Schlagwort: Zeitoper kam zur rechten Zeit, um der Rezeption des Jazz in die Oper die Wege freizumachen. Immer wieder sind der „Jonny spielt auf" und die „Dreigroschenoper" als Jazzopern zusammen genannt worden. Nur die zweite mit Recht.

Die Zeitoper hat ihren Stoffkreis in den Problemen des Alltags. So spielt der Jonny in der jüngten Gegenwart, die Dreigroschenoper ebenso, wenn auch durch die Bearbeitung eines 200 Jahre alten Originals die Zeit gleichsam aufgehoben wird.

Nun gilt es den Abstand zwischen den beiden Opern zu ermessen. Krenek verwendet Telefon, Radio, Auto, Eisenbahn, allen Komfort der Neuzeit. Aber all das sind nur Requisiten, die die Handlung sicher aktuell, aber nicht alltäglich machen. Schon die Wahl des Motivs (der Komponist in seinem einmaligen Dasein) zeigt die innerliche Verbundenheit noch mit dem 19. Jahrhundert. Der Jazz dieser Oper ist auch, bezeichnend genug, die Photographie eines Blues, der in die sonst meist spätromantische Musik transponiert ist.

In der Dreigroschenoper ist der Jazz nicht Staffage, um modern aufzuputzen, sondern er hat eine sinnvolle Funktion: die prägnanten Texte zu pointieren und dem Publikum einzuhämmern. Er ist nicht in die Oper transponiert, wie im Jonny, sondern transformiert, d. h. wesensgemäß miteinbezogen. Das Problem der Dreigroschenoper ist dem Alltag entnommen, bei dem „jeder Hörer an den triebhaften Grundkräften seines Daseins gepackt wird" (Meloskritik Jahrg. 1928, Heft 12). Der Jonny dagegen, um den es schon jetzt merkwürdig still geworden ist, und der von der selbstgeschaffenen Aktualität anscheinend vernichtet zu werden droht, hält zu dem Hörer immer noch die gleiche Distanz, wie sie der Heldentenor der großen Oper hat, wenn er sein hohes C von der Rampe schmettert. Das Publikum sieht zwar den Alltag auf der Bühne (wie es scheint), bleibt ihm aber innerlich fremd und kann ihn menschlich nicht „mitmachen".

8.

Die Konfrontation der Zeitoper Jonny mit der Gebrauchsoper von Weill erschließt uns den letzten Sinn des Jazz in unserer Welt. Er ist ein Spiegel, in dem Sport, Technik und Film reflektiert wird.

Typisch für den Jazz ist der Tanz, der zu ihm geübt wird. Foxtrott und Charleston sind in die sportliche Sphäre gerückt. Tanzen unter freiem Himmel, Tanzturniere und Dauertänze machen den Tanz zu einer sportmäßigen Freiluftübung. Enterotisierung auf Kosten der Musik ist die Folge.

Kein Zufall, daß Film und Jazz zu gleicher Zeit auftauchen. Die auf dem harmonischen Prinzip beruhende Musik kann der Geschwindigkeit des Films nicht folgen, da dessen Rhythmus schneller wechselt als die logische Steigerung der klassischen Musik. Der Jazz als bloß rhythmischer Begleiter, der sich dem Film sofort dynamisch anpassen kann, ist scheinbar die ideale Filmmusik.

Das wesentlichste neue Element ist das, was der Polyharmonik des Impressionismus entspricht: die Polyrhythmik, das Nebeneinander verschiedener Taktarten. Wenn sie auch durch die Folklore (bes. Strawinsky und Bartók) vorweggenommen ist, so bekommt sie als oberstes Prinzip des Jazz einen ganz bestimmten Sinn unterlegt.

Der Mensch des Konzerts ging, „um den Alltag von sich abzustreifen“ und vertiefte sich in weltabgewandte, individualistische Übersteigerungen, die ihn in eine „höhere Welt“ hoben. Die höhere Welt entschwand in den Wolken, nur noch dem esoterischen Kreis verständlich (Schönberg).

Heute will der Mensch den Alltag durch den Alltag vergessen, in der Kunst findet er den Alltag wieder. Er spürt in der Musik den Rhythmus der Maschinen, dem er dienen muß. Doch die improvisierte Polyrhythmik, die planvolle Destruktion des motorischen Prinzips, fängt das eintönige Stampfen mit entgegengeschalteter Bewegung auf. Sie zeigt den Triumph des Geistes über die Maschine, der der Mensch zwar körperlich unterworfen ist. – Jazz als Erlösungsform von der Maschine hat so seine ursprüngliche Funktion verloren, – sie hat sich zu einer uns gemäßen gewandelt.

Karl Schück (Leipzig)

JAZZ IN AMERIKA

Um unnütze theoretische Erwägungen zu ersparen, werde ich dem Leser ein „Jazzerlebnis“ aus Chicago erzählen, welches in eindeutiger Weise die „Geburt der amerikanischen Tanzmusik“ demonstrieren soll.

Szene: irgendwo im Negerviertel Chicagos. Gegen Mitternacht. Ein mittelgroßer Raum. Ein glitzerndes Parkett, um das die Tische und Stühle herumstehen. Im Hintergrund ein neutraler Vorhang, davor auf einem fahrbaren Podest die Band. Zehn hellbraune, dunkelbraune, tiefschwarze, olivenfarbene „niggers“. Im Smoking. Die Instrumente: Großes Schlagzeug. Drei Saxophone, zwei Klarinetten, eine Posaune, ein Klavier, ein Kontrabassist, der Bandführer. Ein alter Nigger, grauhaarig, einen Zylinder schief auf den Kopf gesetzt, erscheint mit einem großen, einfachen Holzstab. Stellt sich vor das Publikum, verneigt sich.

Ruft den „boys“ etwas Lustiges, Witziges zu. Man lacht. Das Gespräch verstummt. Die Musikanten hocken in höchster Spannung – den Blick auf den Alten gerichtet – hinter ihren Instrumenten. Nun beginnt der Alte ganz plötzlich seinen Stab in unerschütterlich gleichem und schnellen Rhythmus auf den Boden zu klopfen. Zehn, zwanzig Viervierteltakte.

Dann beginnt die Klarinette etwas Elegisches zu spielen. Posaune und Klavier fallen ein. Nun kommt allmählich Leben in die Band. Ähnlich wie bei einer warmwerdenden Maschine. Das Klopfen wird übertönt von dem Lärm der Instrumente. Jeder spielt, was ihm einfällt. Variationen auf einen „song“, eine Melodie. Im Rhythmus sind sie zusammengekettet. So geht das zehn Minuten, eine viertel, eine halbe Stunde lang. Ununterbrochen. Das Publikum wird wie rasend. Tanzt, tanzt, unaufhörlich. Kann nicht aufhören. Der Rhythmus peitscht vorwärts. Schließlich nach einer beängstigenden Zeitspanne erreicht der Orgiasmus seinen Höhepunkt, schwillt ab. Noch ist keine Pause. Der Pianist klimpert eine Fantasie, Jazzfantasie. Der Bandführer, ein lachender, schmächtiger Nigger, springt vom Podest, tänzelt ins Parkett. Nun tanzt er Charleston, Black-Bottom. Wirft die Beine über den Kopf, die Glieder wirbeln durcheinander, dreht

sich, läßt sich fallen, springt mit Geschrei hoch, saust umher. Der Saxophonist löst den Tänzer ab, stellt sich unters Publikum, das Licht wird dunkler gestimmt. Ein „Mammy"-singer läßt schwermütige Plantagenlieder hören. Plötzlich ergreifen die Boys mit lautem Ruf die Instrumente und setzen mit einem höllischen Jazzrhythmus ein. Die Kellner tanzen, die Tablette schwingend, herein. Man fährt das Podest herum, lacht, jauchzt, musiziert.

Im Stillen hoffte ich, die Musik würde aufhören. Es war unerträglich, weil diese entfesselten Rhythmen das Blut derartig emporgewirbelt und besessen gemacht hatten, daß man weder stillsitzen, noch sehen, noch tun konnte. Man war hypnotisiert. Aber man kam von dem Banne nicht los. Besonders, als nun die Musik schwieg, nur das Klopfen des rhythmusbestimmenden Holzstabs hörbar war, und plötzlich zwanzig Hände einen seltsamen Rhythmus zu klatschen begannen. Die Füße stampften den Gegenrhythmus. Bald war das Publikum besessen und klatschte und stampfte den Rhythmus mit. Einige sangen in einer Art Betrunkenheit, die Tieferes als die Sinne aufrührte. Es war der Jazzrausch, der Jazztaumel, dem sich Keiner entziehen konnte.

Der Rhythmus zeigte sich ungefähr in dieser Weise: (Notenbeispiel 1).[1]

Nun lag es nahe, den Rhythmus der Tanzlieder afrikanischer Völker zu studieren. Es mag von Interesse sein, ein Tanzlied der Zulus auf seinen Rhythmus hin zu betrachten, der sich wie folgt darstellt: (Notenbeispiel 2).[1]

Im Gegensatz zu diesem urwüchsigen, aus dem Blut der amerikanischen Neger erwachsenden Jazz stellt sich der Jazz der weißen Amerikaner, der gesellschaftliche Jazz also, in wesentlich gemäßigteren Formen und Arten dar:

Man muß da sehr scharf unterscheiden zwischen dem Jazz der Bühne und dem Jazz der Gesellschaft.

Während der Bühnenjazz (in Großkinos, den „shows", Vaudevilles, luxuriösen Kabaretts) noch stark den Charakter des Negerjazz in sich hat, also auf Wirkung und Unmittelbarkeit des Erlebens hinzielt, erscheint der Jazz der Gesellschaft, der Jazz also, den man tanzt, wesentlich symphonischer, orchestrierter, harmonischer.

Freilich steigert sich auch hier der Jazz zu seinem Ureigentlichsten wieder, wenn es auf den Refrain zu geht: die weichen Bindungen, die umschleierten Synkopen werden plötzlich hart, jäh, effektstärker. Die Musik: das sind meist Schlager, ähnlich wie es sich auch auf den deutschen „Tanzböden" zeigt. Beim Refrain verfällt aber der Rhythmus in sein eigentliches Jazznaturell. Tanzte und sang man mit weicher, melodiöser Stimme, verschleppte man willkürlich die Tempi ins Sentimentale – so werden plötzlich beim Refrain alle Register gezogen, und es kann nicht lustig und wild genug zugehen. Allerdings werden die Tanzenden nie dieser Ausgelassenheit entsprechend tanzen. Es verbleibt vielmehr bei einer Art One-Step mit langen, manchmal schlürfenden Schritten; niemals aber habe ich in Amerika das Publikum so wild und orgiastisch den Jazz tanzen sehen wie in Deutschland um 1925.

Die Geburtsstätte der amerikanischen Jazzschlager bleibt natürlich die „Show": die großen Revuetheater kreiern diese Schlager, die am Tag nach der Première mit amerikanischer Schnelligkeit über den ganzen Kontinent getragen und durch alle Radiosendestationen verbreitet werden. Wenn immer man den Radio auf irgend eine der zahllosen amerikanischen Stationen einschaltet: man wird immer einen Jazz, bestenfalls einen

[1]) Siehe Notenbeilage

„Blues“ zu hören bekommen. Aber in dem Heimatland des Jazz ist diese musikalische Unterhaltung von größtem Reiz. Der amerikanische „Flapper“, der „college-boy“ wird keine Gelegenheit verpassen zu tanzen oder den Jazz mitzusingen.

Mag auch die neue Form des amerikanischen Jazz kein Jazz im eigentlichen Sinne mehr sein: es dreht sich im Prinzip doch immer wieder um die Synkope, die das beherrschende Moment ist. Sind einige junge Leute zusammen, und Einer unter ihnen hat das kleine hawaianische Saiteninstrument, die Ukulele, bei der Hand (und sie haben fast immer eine solche Ukulele bei sich) – so wird es nicht lange dauern und man wird irgend eine Musik improvisieren, und aus den „Saiten schütteln“. Mag es sich nun um ein Liebes- oder ein reflektorisches Lied handeln, der Jazzrhythmus, die Synkope werden immer die treibende rhythmische Kraft sein.

Ich habe es erlebt, daß eine große Menge junger Menschen, die wartend beisammen sassen, plötzlich etwas zu summen begannen. Irgend eine Melodie, die neu war, und die man doch schon einmal gehört zu haben glaubte. Eine der unzähligen Variationen auf einen Jazzschlager, ein Jazzthema. Eine Ukulele gab den Rhythmus an. Und bald ergab sich ein Refrain, der mit lautem Händeklatschen, Fingergeschnalz und Gestampf gesteigert wurde, bis er sich allen eindrücklichst einprägte. So entsteht auch eine Art Volkslied. Doch hierüber lohnte es sich, ausführlicher zu sprechen.

Um ein anderes Beispiel zu nennen. In einem der typischen amerikanischen Restaurants spielt eine ausgezeichnete Jazzband. Nach einer Pause leitet man die musikalische „Unterhaltung“ (entertainment) mit der Tannhäuserouvertüre ein. Das Saxophon hatte die fehlenden Instrumente zu ersetzen. Dies wäre noch erträglich gewesen. Aber: man spielte korrekt und – in Synkopen. Verwundert über diesen musikalischen Unfug fragte ich den Kapellmeister, ob dies Musikstück etwa eine Verjazzung der Ouvertüre darstellen sollte. Mit dem kindlichsten Gesicht der Welt fragt mich dieser zurück: Gibt es denn eine Jazzmusik-Tannhäuserouvertüre? Wir haben das Original gespielt. – Man sieht, diese amerikanischen Menschen, denen die Synkope im Blut steckt, kommen nicht von dem Jazzrhythmus los.

Wehrt sich auch der weiße Amerikaner gegen den Einfluß der Neger auf die amerikanische Kultur, so beugt er sich dennoch vor der blutaufrührenden Gewalt und Macht des Negerjazz, den niemand so beherrscht wie der schwarze Amerikaner. Wie lächerlich diese Rasseneinstellungen werden und wie sie ausarten können, beweist am besten der Liebling der Yankees: Al Jolson, ein Weißer, der in Negermaske die schwermütigen und lustigen Jazz- und Mammysongs auf den Bühnen der Weißen darstellt und singt – da ja . . . . . kein Neger die Bühne der „weißen Theater“ betreten darf.

Mag sich der Jazz in Amerika auch tausendmal wandeln und variieren, er bleibt immer an das negroide Element des synkopischen Rhythmus gebunden. Seien es Hochschüler, Ladenmädchen, Millionäre oder Stiefelputzer, – sie werden alle aufhorchen, wenn ein Jazzrhythmus tönt. Hier ist Jazz nicht nur ein Teil des Lebens, sondern ein Lebenselement, das von großer allgemeiner Bedeutung für die Entwicklung in USA geworden ist.

MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

ZEITSCHAU

Die Vorbereitungen zur neuen Opernspielzeit sind weniger heftig als in den vergangenen Jahren. Die Bühnen sind im allgemeinen etwas zurückhaltender mit Ankündigungen. Wartet man ab, ist man vielleicht da und dort allzu sehr mit den finanziellen Sorgen beschäftigt? Die große Mode des gegenseitigen Überbietens mit Uraufführungen ist wieder abgeebbt. Es schadet nichts. Zum Teil ruhen sich auch die Bühnen nach einem kurzen Anlauf, der oft weniger eigener Initiative entsprang, als dem Bedürfnis auch „mitzutun", wieder auf dem bequemen Durchschnittsrepertoire aus. Das scheint ja auch dem Publikum am besten zu gefallen. Aber wie lange gibt es noch dieses Publikum, wie lange gibt es noch die alten Tanten, die in ihrer Jugend „Einst spielt' ich mit Szepter und Krone" herunterklimperten und in ihren gereifteren Tagen diese Melodie immer wieder von der Bühne herab vernehmen möchten, wie lange hält die schemenhafte Bildungstradition noch durch, wie lange gewähren Parlamente noch Millionenzuschüsse, damit ein relativ sehr kleiner Teil der Bevölkerung erbeben kann, wenn Winterstürme dem Wonnewond wichen? Die Opernkrise ist da – wer sie hinter allen Verschleierungskünsten der Theater nicht sehen will, dem kann man nicht helfen. Wer nicht merkt, wie die Oper zusehends erstarrt, wie alles, was wirklich neu ist, von diesem sterilen Opernpublikum abgelehnt wird, wer sich von „Jonny" und „Hopkins"-Erfolgen bluffen läßt, der weiß überhaupt nicht, worum es heute geht.

„Die Oper muß wieder festliches Erlebnis sein", war neulich programmatisch in irgend einem großstädtischen Festspielführer zu lesen. Wo ist die Gesellschaft, welche dieses Erlebnis erfahren soll, wo sind die Werke, die Aufführungen, welche dieses Erlebnis bieten könnten? Nichts gegen Salzburg und München – Fremdenindustrie unter dem Mantel der Kunstpflege. Warum nicht? Die Städte brauchen so etwas. Aber man soll sich hüten, hier von geistigen oder von nationalen Werten zu sprechen. Die Nation, das Volk hat mit diesen Dingen nicht das Geringste gemein. Es müssen neue Formen für das musikalische Theaterspiel gefunden werden. Besser als Millionen für unproduktive Opernbetriebe auszugeben, wäre es, bei den besten Künstlern der jungen Generation ein Stück für die Verfassungsfeier zu bestellen.

Aber schließlich geschieht die Umwandlung nicht von heute auf morgen. Zunächst haben wir noch Opernhäuser in Fülle. Was bieten sie uns im nächsten Winter an neuen Werken? Schönberg hat eine mondäne Zeitoper geschrieben. Sie soll in Breslau oder Frankfurt herauskommen. Der neue Frankfurter Opernchef hat überhaupt große Pläne. Er will tüchtig reformieren. Dazu gehört auch ein moderner Spielplan. „Wozzek" und „Neues vom Tage" sind die wichtigsten Frankfurter Premieren, auch eine Uraufführung, die sich Steinberg aus seinem früheren Wirkungskreis in Prag verschrieben hat, soll vorgesehen sein. (A propos „Neues vom Tage" – gibt es einen schlagenderen Beweis für die völlige Ahnungslosigkeit mancher Opernleiter von der heutigen Situation, als daß

führende deutsche Bühnen dieses Stück lediglich auf Grund des Textbuches ablehnten: dieses Operettenmilieu könnten sie einem Publikum nicht zumuten, das künstlerische Ansprüche hätte.) Ein neuer Krenek wird in Leipzig starten, eine „Große Oper" aus dem Stoffkreis der Orestsage, die Krenek selber bearbeitet hat. Brecht-Weills „Mahagonny" ist nun auch fertig. Es kommt wahrscheinlich nicht an einer Berliner Opernbühne zur Uraufführung, sondern an mehreren Provinzbühnen zugleich. Die ebenfalls für die verflossene Spielzeit angekündigte Oper von Toch: „Der Fächer", wird heuer bestimmt erklingen. Von Wilhelm Groß gibt es zwei neue Werke, „Achtung Aufnahme" und Katastrophe 1935", die an Bord eines Flugzeuges spielt und in der der Tonfilm eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Tscherepnin hat Hofmannsthals „Hochzeit der Sobeide" vertont. Auch dieses Stück wird in Deutschland zum ersten Mal gegeben.

Recht zahm sind die Ankündigungen der Berliner Opernhäuser. In der ersten Hälfte der Spielzeit, für die der Programmentwurf feststeht, beanspruchen zwei französische Abende das meiste Interesse. Alle, die auf eine geistige Zusammenarbeit zwischen Deutschland und Frankreich hinarbeiten, werden diese Abende begrüßen. Milhaud dominiert: Unter den Linden gibt es ein Ballett und die neue Oper „Christophe Colombe", bei Klemperer den „Pauvre matelot", die „Heure espagnole" von Ravel und „Angélique" von Ibert. Zwei traditionelle Italiener ferner Unter den Linden: „Il Re" von Giordano und „Preziose ridicole" von Latuada.

Heinrich Strobel (Berlin)

DIE BADEN-BADENER KAMMERMUSIK 1929

1.

Die deutsche Kammermusik verzichtete in diesem Jahre zum ersten Mal auf Werke, die innerhalb der bisher üblichen Formen der Musikpflege dargestellt werden können. Über die Gründe, die zu diesem Entschlusse führten, braucht an dieser Stelle nicht mehr gesprochen zu werden. Die Fragwürdigkeit und Unproduktivität unseres Musik- und Opernbetriebes auf der einen Seite, die genießerische Bequemlichkeit und künstlerische Erlebnisunfähigkeit unseres abgestempelten Musikpublikums auf der anderen — das wurde hier oft genug behandelt. Nur eine ganz oberflächliche Betrachtungsart, die alles in bester Ordnung glaubt, weil auch heute noch ein „Tristan" unter Furtwängler vom ausverkauften Hause bejubelt wird, kann die Krisenhaftigkeit des Zustandes negieren. Über diese Meinungen ist kein Wort zu verlieren.

Baden-Baden stellte sich ganz auf das Experiment ein. Dadurch wurde es wieder produktiv. Als äußerlich wichtigste Tatsache ist die Mitwirkung der Reichsrundfunkgesellschaft anzusehen. In Verbindung mit ihr wurde eine Reihe von musikalischen Hörspielen und Funkmusiken bestellt, die durch Lautsprecher zur Aufführung gelangten. Man kennt die Spezialprobleme des Rundfunks: das Mikrophon entstellt die originalen Klangbilder, es hat eigene akustische Gesetze und verlangt eine „rundfunkgemäße" Musik. Die Übernahme von Opernaufführungen durch das Radio ist ein Unding, weil ein auf das Zusammenwirken von optischen und akustischen Eindrücken berechnetes Werk nicht allein als akustisches Ereignis wiedergegeben werden kann. (Daß trotzdem für die

vielen, die an einer Opernaufführung nicht teilnehmen können, die Rundfunkübertragung ein willkommener Ersatz ist, sei nicht bestritten. Aber es bleibt ein Ersatz.) Will man dem Rundfunk überhaupt eine dominierende künstlerische Bedeutung zuerkennen, so ist das originale Hörspiel, die originale Musik das einzig Mögliche. Daran ändert die Tatsache nichts, daß auch andere Stücke zuweilen gut klingen. Sie entsprechen eben den Gesetzen des Mikrophons.

Die Idee der Rundfunkmusik kommt den Tendenzen entgegen, welche die neue Musik seit Jahren verfolgt – den Tendenzen nach Verbreiterung der Basis und nach Allgemeingültigkeit der Gestalt. Im Lautsprecher wirken private Gefühlsausbrüche und stille Schwärmereien lächerlich. Der Rundfunk haßt das Verschwimmende, er haßt die Empfindungsmogeleien und den Stimmungskitzel. Nur aus einer völligen Unkenntnis der Funkbedingtheiten konnte Paul Groß seine malerische, sanft tönende Musik zu der formlosen, hypersubjektiven Gefängnislyrik von Toller schreiben. Aber der Rundfunk haßt auch die klangliche Abstraktion, das Trockene und nur Konstruierte. Man erfuhr es bei der Musik von Hans Humpert, der im Konzertsaal bisher viel glücklicher war. Fitelberg und Hugo Hermann bleiben im Bereich des Unterhaltsamen, das vielleicht dem Rundfunk am ehesten entspricht. Man braucht es ja nicht eng zu fassen. Beide sind witzig und anspruchslos. Fitelberg klammert sich an Strawinsky, seine Musik läuft oberflächlich dahin und langweilt am Ende. Hermann ist variabler im Stil, aber geschickter in der Formulierung, sodaß schließlich eine vergnügliche Aneinanderreihung von Nichtigkeiten entsteht.

Walter Goehr möchte wohl eine spritzige Schlagermusik zu Feuchtwangers literarischen Witzeleien über den hohlen Amerikanismus machen. (So einfach ist übrigens Amerika nicht abzutun.) Aber er hat auch künstlerische Ambitionen. Er verzettelt sich in angejazzte Geistreicheleien, was gewiß zu den Wortparodien paßt. Im ganzen eine snobistische Angelegenheit – und darum ungeeignet für den Rundfunk.

Eisler setzt mit seinem „Tempo der Zeit" tiefer an, seine Parodie hat soziale Hintergründe. Das Tempo der Zeit, von dem man redet, ist nur für die reichen Leute. Solange das Stück eindeutig parodistisch bleibt, ist es scharf und treffend, aber dann verliert sich Eisler in eine ungreifbare Lyrik, die weder zu dem fast agressiven Text paßt, noch am Radio wirken kann.

Brechts Darstellung des Lindberghfluges ist im höchsten Grade rundfunkgemäß – ein Vorgang, der allen gegenwärtig ist, aus Berichten und Dialogen in kleinsten Formen abwechslungsreich zusammengesetzt, ungemein lebendig in der Sprache, freilich auch mit Anleihen bei der Romantik, wenn die personifizierten Naturgewalten oder der Motor sich mit dem Flieger unterhalten. Hindemith und Weill teilten sich in die Musik. Die einheitliche Wirkung des Stückes wurde freilich dadurch gefährdet, denn Weill und Hindemith sind zu gegensätzliche Individualitäten. Hereinnahme von gesprochenen Sätzen und naturalistischen Geräuschen erhöhten die Zwiespältigkeit des Eindrucks. Weill schreibt haarscharf deklamierende Singstimmen über sparsamer und doch höchst eindringlicher rhythmischer Zeichnung. Die sanghaft eingängliche Melodik hält sich in der Nähe der Dreigroschenmusik. Jedes Wort ist verständlich. Hindemiths Musik ist viel malerischer, sie charakterisiert in der reinmusikalischen Art, wie man sie aus seinen Bühnenwerken kennt. Die mehr kantatenhaften Nummern steigern sich

bis zur Polyphonie des Schlußchors, die im Lautsprecher allerdings nicht ganz zur Geltung kommt.

Brecht setzte noch eine konzertmäßige Aufführung des Lindberghfluges an, vielleicht als Protest gegen die sehr stimmungshafte Sendung unter der Regie von Hardt, vor allem aber, um auch hier die pädagogischen Möglichkeiten zu demonstrieren. Das Zusammenwirken von Rundfunk und Hörer (wobei dieser selber eine Partie singt, in diesem Fall denn Lindbergh) ist eine Übertragung von Ideen, welche Brecht in großartiger Weise im „Lehrstück“ verwirklicht hat.

2.

„Das Lehrstück, gegeben durch einige Theorien musikalischer, dramatischer und politischer Art, die auf eine kollektive Kunstübung hinzielen, ist zur Selbstverständigung der Autoren und derjenigen, die sich dabei tätig beteiligen, gemacht und nicht dazu, irgendwelchen Leuten ein Erlebnis zu sein“. Mit diesen Worten Brechts ist der Sinn dieses zunächst fragmentarischen Versuchs umrissen. Das „Lehrstück“ zieht mit genialer Folgerichtigkeit die Konsequenz aus dem Niedergang des auf Musikgenuß gerichteten Konzert- und Opernwesens. Es zwingt die Anwesenden zur aktiven Teilnahme, es kann sie dazu zwingen: denn, was hier behandelt wird, betrifft alle und wird in einer auf das Äußerste vereinfachten dichterischen und musikalischen Form realisiert. Aus Musik und Schauspiel, aus dialogischem Gesang und Rezitation entsteht eine neue Form des aktiven Theaters. Das „Lehrstück“ knüpft direkt an den Lindberghflug an. Der Schlußchor des Hörspiels, dem „Unerreichbaren“, Irrationalen gewidmet, das von keiner noch so fortgeschrittenen Wissenschaft oder Technik ergründet werden kann, kehrt am Beginn des Lehrstückes wieder. Der Flieger ist abgestürzt, er muß sterben. Er bittet die Menge ihm zu helfen. Aber sie hilft ihm nicht. Er muß sich auf den Tod vorbereiten. Er muß die Unwichtigkeit seiner Person begreifen. Er ist niemand, und wenn er stirbt, stirbt niemand.

Das Stück greift in die letzten Grundlagen unseres Seins. Der Tod wird ohne alle idealisierende Beschönigung in seiner grausamen, zerstörenden Furchtbarkeit gezeigt. Brecht führt kein Kunstwerk vor – gemeinsam wird erkannt und erarbeitet. „Besser als Musik hören, ist Musik machen“, steht mit riesigen Lettern an der Wand. Es geht nichts Erhebendes vor sich, es wird kein schöner Schein vorgegaukelt. Die Idee der Gemeinschaft verschmilzt mit der pädagogischen Idee des selbsttätigen Musizierens. Die dialogisch-oratorische Form erinnert an die geistlichen Volksstücke des Mittelalters. Entscheidende Stellen des Textes singt die Menge antiphonarisch dem kleinen (studierten) Chor auf dem Podium nach.

Der Strenge und Einfachheit des Sprachlichen entspricht die lapidare Kraft von Hindemiths Musik. Ohne seine persönliche Haltung irgendwo aufzugeben, vereinfacht Hindemith seinen Stil bis zur Allgemeinverständlichkeit. Seine Musik hat eine unpathetische Feierlichkeit, einen wuchtigen Ernst. Wie in den Text alte Elemente eingeschmolzen sind, so nimmt sie gregorianische Diatonik schöpferisch auf. Wenn auch mit Rücksicht auf die Darstellbarkeit durch Dilettanten jede vielstimmige Komplizierung vermieden ist: die polyphone Gesinnung ist überall spürbar. Mit außerordentlichem Klangsinn sind das aus Streichern und Bläsern bestehende Hauptorchester und die ferne Blasmusik gegeneinander gesetzt. Ein paar Blechakzente geben

dem herben Vorspiel eine ungeheure Raumweite, das Blasgeschmetter steigert die Wirkung der grandiosen Clownszene.

An dieser Stelle kam es bei der Baden-Badener Aufführung des „Lehrstückes" zu einem Skandal. Die aufwühlende Realistik dieser Szene, in der Brecht zeigt, daß der Mensch dem Menschen nicht hilft, mochte empfindsamen Gemütern auf die Nerven gehen, welche gewohnt sind, nach einem guten Abendessen, sich von der Kunst sanft benebeln zu lassen. Gewiß konnte das Stück, konnte der eingeschaltete quälende Film mit den Todesvisionen der Valeska Gert einen Besucher verwirren, der Musik nur vom Konzert her kennt, auch mochte Baden-Baden ein ungeeigneter Ort für das Experiment sein – die Skandalszenen beweisen doch, in welchem Maße dem heutigen Musikkonsumenten der Sinn für wirkliche Einfachheit, für das Unverschminkte und Naive verloren gegangen ist. Es wurde die Bestätigung dafür erbracht, daß eine neue produktive Kunstübung außerhalb des Kreises der traditionellen Musikabnehmer anzusetzen hat. Und schließlich: wird man sich über das Publikum wundern, wenn man sieht wie kläglich (mit einigen Ausnahmen) die zünftige Kritik vor diesem zukunftweisenden Stück kapitulierte? Mit der bewährten Phraseologie der Konzertkritik konnte man ihm freilich nicht beikommen.

3.

Über die beiden anderen Gebiete der Baden-Badener Versuche kann man sich kurz fassen. Das Prinzipielle über die Liebhabermusik wie über die Probleme des Tonfilms wurde bereits in den Melos-Einführungen gesagt. Es ist noch zu untersuchen, wie weit die vorgeführten Arbeiten als Lösungen gelten können. Vom Lehrstück geht die Linie zu den Dilettantenmusiken. Hindemith löste die Frage, er schrieb eine Musik, die sowohl leicht darstellbar wie innerlich gegenwärtig ist. (Eine besondere Untersuchung verdiente hier die Tonalität, die sich eindeutig manifestiert, ohne in die alte Funktionalität abzufallen.) Von den für Baden-Baden bestellten Musiken kamen höchstens die hübschen Variationen über ein dänisches Volkslied von Jörgen Benzon der Idee einer modernen Liebhabermusik nahe. Wagner-Régeny mied wenigstens die bald landläufige Harmlosigkeit, stellte aber, besonders in den Bläserteilen seiner Musik, schon wieder zu hohe Anforderungen. Auch die Stücke des Hindemith-Schülers Walter Leigh hatten innere Haltung. Ganz abzulehnen ist die mit Linearität verbrämte romantische Stimmungsmache von Paul Groß. Mit den übrigen Sachen waren wir glücklich wieder beim guten „alten Stil".

Unter den Filmen nutzte eigentlich nur einer die Möglichkeiten des tönenden Streifens aus. Es ist die hinreißende Bewegungsstudie „Alles dreht sich, alles bewegt sich" von Hans Richter und Walter Gronostay, welche die Eindrücke des Rummelplatzes in sehr überlegter Verbindung von Bildschnitt, frech zupackender Musik und rhythmischer Deklamation künstlerisch gestaltet. Richter hat auch den im vorigen Jahr für Hindemith erfundenen Film neu bearbeitet und die Bilddynamik dieses „Spukes der Gegenstände" konzentriert. Der Film hat dadurch bedeutend gewonnen, auch die bewegungsmäßig sehr fein kontrapunktierte Musik für mechanisches Klavier kommt als Tonstreifen besser heraus.

Am interessantesten im Sinne des Experiments war ein Stück von Paul Dessau. Es wurde zuerst als Tonfilm ohne Bild gespielt – armselige, dünne, einen kleinen

Schleifer abwandelnde Musik. Conradi kontrapunktierte eine harmlose Handlung dazu, das Schleifermotiv der Musik und die Drehbewegung einer Warenhaustür wurden in Beziehung gesetzt. Mit dem Bild zusammen hatte die Musik auf einmal Sinn. Deutlicher kann nicht erwiesen werden, daß die Musik im Film immer nur ein beschränktes Eigenleben führen kann. Nichts ist gefährlicher als eine zu schwere, zu „ernsthafte" Musik. Selbst Hindemith stellt sein mechanisches Stück nur auf Rhythmen und Figuren.

Die künstlerisch vollendeste Leistung war ein französischer Film, „La p'tite Lilli" von Cavalcanti mit der (nachträglich zukomponierten) Musik von Milhaud. Ein verfilmtes Chanson – wundervoll in der Verbindung von spielerischer Grazie und Ironie, von Schilderung und filmischer Unwirklichkeit. Milhaud variiert ein Volkslied. Es ist filmische Charakteristik und eigenmusikalischer Ablauf zugleich, ganz leicht, nie den Film beschwerend. Hier ist das Problem der Filmmusik in der Ebene des ästhetischen Spieles absolut gelöst.

4. Dokumente zum „Lehrstück"

Aus dem Vorwort:

Das Stück ist nicht zur Verwendung in Theater- und Konzertaufführungen gedacht, bei der einige durch ihre Produktionen eine Menge belustigen oder erbauen. Das Publikum ist als handelnde Person an der Ausführung beteiligt: es singt die in der Partitur der „Menge" zugewiesenen Sätze. „Einzelne" aus der Menge, die vorher die betreffenden Stellen einstudiert hatten, singen diese unter Leitung eines Dirigenten (oder Vorsängers) erst der Menge vor. Diese wiederholt sodann. Bei Ausführungen in nicht allzu großem Kreise dürfte dieses Vorsingen als Anweisung für die Menge genügen. Es ist denkbar, daß das Ineinandergreifen von Soli, Chor und Menge nicht gleich zur Zufriedenheit der Beteiligten ausfällt. Bei dieser Art gemeinsamer Kunstübung kann es auf ein reibungsloses Abspielen der einzelnen Nummern gar nicht ankommen. Darum ist ein richtiges Einstudieren einem bloßen Durch- und Vorspielen vorzuziehen.

Da das Lehrstück nur den Zweck hat, alle Anwesenden an der Ausführung eines Werkes zu beteiligen und nicht als musikalische und dichterische Äußerung in erster Linie bestimmte Eindrücke hervorrufen will, ist die Form des Stückes dem jeweiligen Zwecke nach Möglichkeit anzupassen. Der in der Partitur angegebene Verlauf ist demnach mehr Vorschlag als Vorschrift. Auslassungen, Zusätze und Umstellungen sind möglich. Ganze Musiknummern können wegbleiben, der Tanz kann ausfallen, die Clownszene kann gekürzt oder ausgelassen werden. Andere Musikstücke, Szenen, Tänze oder Vorlesungen können eingefügt werden, wenn es nötig ist und die eingefügten Stücke nicht den Stil des Ganzen stören. Dem die Übung Leitenden und der Gemeinschaft der Ausführenden ist es überlassen, die für ihren Zweck passende Form zu finden.

Zur Ausführung des Lehrstückes werden keine Kostüme und Dekorationen benötigt. Nur die Clownszene und der Tanz können von dieser Regel abweichen. Paul Hindemith

Aus den Kritiken:

„Rheinisch-Westfälische Zeitung".

In die Schießbudenatmosphäre eines Jahrmarkts wurde man bei der Aufführung des Fragments „Lehrstück" von Bert Brecht und Paul Hindemith versetzt. Schauplatz dieses Rummels war die Stadthalle, eine ehemalige Turnhalle. An der Decke hängt als Motto ein Plakat mit der Aufschrift: Besser als Musik hören, ist Musik machen! Von der Wand hängt ein Flugzeugwrack. Daneben ein Podium, auf dem Orchester und Chor Platz nehmen; an einem Tisch auf dem Podium sitzen Hindemith, Brecht und Gerda Müller, die als Sprecher fungiert. Auf der Galerie eine Blasmusik aus Lichtental, bei deren Gedröhn man nicht weiß, ob sie richtig oder daneben bläst. Dazu ein ausgewähltes Auditorium mit Gerhart Hauptmann, André Gide und sämtlichen badischen Ministern. Das Lehrstück „gegeben durch einige Theorien musikalischer, dramatischer und politischer Art, die auf eine kollektive Kunstübung (lies kommunistische Tendenz) hinzielen", behandelt den Tod eines abgestürzten Fliegers, der in Gestalt des Tenors Josef Witt in heller Sommerkluft vor einem Notenpult Stellung genommen hat. Das für Liebhaber geschriebene Stück wird von ersten Solisten aufgeführt. Am ersten Geigenpult sitzt der Weimarer Konzertmeister Strub. Alfons Dressel dirigiert. Holles Madrigalisten stellen den Chor. Der Chor beginnt mit der Schlußkantate aus dem Lindberghflug, die durch einige pikante Bläserinterjektionen noch gewürzt wird. Der Flieger wird über die Bedeutungslosigkeit seiner Person belehrt: „Das Brot wurde dadurch nicht billiger!" Es entwickelt sich eine Aussprache über das Verhältnis von Mensch zu Mensch, in der Hilfe für den Flieger abgelehnt wird. Das Publikum kann sich an diesem Unfug beteiligen, indem es Anfragen beantwortet, die in simplem Notensatz auf die Leinwand geworfen, von Prof. Hindemith

dirigiert werden. Im Film werden nun zwei Totentänze der Valesca Gert gezeigt, deren krasser, ja widerlicher Realismus auf der nackten Leinwand unerträglich wirkt. Die ersten Pfiffe und Schlußrufe ertönen. Dann folgt eine Untersuchung, ob der Mensch dem Menschen hilft. Drei Clowns treten auf. Einer von ihnen ist durch Holz und Papiermaché überlebensgroß gemacht. Mit richtigen Sägen und den dazugehörigen Geräuschen sägen ihm die beiden Kumpane beide Füße, die Hände, Ohren, Schädeldecke und schließlich den ganzen Schädel ab, wobei die Stümpfe blutrot angestrichen sind. Ein ohrenbetäubender Lärm setzt ein. In Scharen verlassen die Besucher die Halle. Hindemith läßt einen Marsch ertönen, aber der Schluß geht in dem allgemeinen Lärm unter. Die überwiegende Mehrheit des Publikums protestierte gegen den bolschewistischen Schwindel.

Warum blieb Gerhart Hauptmann während dieser ganzen Aufführung ruhig sitzen und protestierte nicht gegen dieses Schandwerk? Warum ließ Prof. Fritz Jöde, der Führer der Jugendbewegung, mit seinen Anhängern diese Jugendvergiftung getrost über sich ergehen? Warum erhob sich keiner von denen, die angeben, „Führer" zu sein, gegen diese Lumperei? Friedrich W. Herzog

*

Aus der Berliner Morgenpost:

Finale mit Pfiffen. – Leider ist zu sagen, daß dieses ganze bunte Fest von Baden-Baden 1929 mit einem wüsten Aufführungs-Skandal in der hiesigen Stadthalle soeben ein unrühmliches Ende fand. Die Festleitung hatte es für gut befunden, Publikum und Künstler zu einem geradezu tölpelhaft verworrenem „Lehrstück" betiteltem Durcheinander von kindischem Philosophie-Text mit übler Musik, Deklamation, Film usw. einzuladen. Als schließlich zwei Clowns einen beispiellos dummen Ulk mit einer, vermutlich als Bourgeois gedachten Figur vollführten, machte sich der lang verhaltene Unmut des Publikums in Protesten durch Pfeifen und Schlußrufe von allen Seiten Luft. Daß sich Paul Hindemith und Bert Brecht zu diesem Unfug herbeiließen, und die Festleitung den Mut fand, die Zeit ihrer Gäste zu mißbrauchen, ist bedauerlich und wird, wie ich jetzt schon feststellen kann, zu förmlichen Protesten u. a. von Mitgliedern des Verbandes der deutschen Musikkritiker usw. führen.
Rudolf Kastner

Karl Schönewolf (Dresden)

MUSIK IN DRESDEN

Man sollte denken, daß eine Stadt von nahezu 700000 Einwohnern ein sehr vielseitiges Musikleben hat. Man sollte denken, daß sich hier die Strömungen durchschneiden, daß sie aufeinanderprallen, daß Energien entstehen und aus Reibungen neue Kräfte wachsen. Merkwürdigerweise geschieht nichts dergleichen in Dresden. Man kann von einer Münchner Musik reden, – denkt darüber, wie ihr wollt – man kann von einer Berliner Musik reden, von rheinischer Musik, aber man kann nicht von einer Dresdner Musik reden. Musik – in ihrem vollen Sinne begriffen — ist kein Charakteristikum Dresdens. (Dies trotz Weber, Wagner und der einzigartigen Staatskapelle.)

Es prägt sich schon äußerlich aus. Es gibt in Dresden keinen repräsentativen Konzertsaal. Es ist nicht möglich, große sinfonische Werke im entsprechenden Raum aufzuführen. Es gibt auch keine Musikschulen, die fähig sind, ein starkes neues Musikergeschlecht heranzuziehen. Die Führer des Konservatoriums sind keine Persönlichkeiten. Die Orchesterschule der Staatskapelle hat nicht die Universalität, die eine musikalische Hochschule haben müßte. Und es ist nicht möglich, eine staatliche Musikhochschule zu gründen, die beide Institute unter neuer Leitung vereint, da enge, persönliche Interessen die Gründung einer Akademie unmöglich machen, wie sie der sächsischen Hauptstadt angemessen wäre. Hier könnte eine treibende Kraft entstehen, die das musikalische Leben Dresdens reguliert. Daß sie nicht entstehen kann, ist charakteristisch für Dresden.

Und nichts ist bezeichnender für die Musik in Dresden als die Leere seines Konzertbetriebs. Dieser Betrieb liegt im wesentlichen in Händen von Konzertagenturen, die natürlicherweise bestrebt sind, ihre Geschäfte zu machen, die aber für

die Kultur der Musik gänzlich unbedeutend sind. Es werden die überall gangbaren Kanonen angefahren: Sänger, Virtuosen, Vereinigungen, die im vorhinein einen Erfolg bei der Masse garantieren. Es ist der Markt, wie er in allen größeren Städten üblich ist.

Aber schon um die Kammermusik, die wohl immer Sinnbild eines gesunden Musiklebens ist, steht es schlimm. Es kann sich keine Kammermusikvereinigung von Rang in Dresden halten. Es sei denn, daß sie von auswärtigen Erfolgen lebt. Ein Kammermusikabend findet in Dresden fast regelmäßig einen leeren Saal.

Die größeren Sinfoniekonzerte erhalten sich nur durch Verbände und Organisationen. Die von der Stadt unterstützte Dresdner Philharmonie zum Beispiel ist auf Vereine angewiesen. Man hat es mit Sinfoniekonzerten außer Turnus versucht und ist doch immer wieder hereingefallen. Allerdings hat es dieses an sich vortreffliche Orchester nicht verstanden, eine Persönlichkeit an die Spitze zu berufen, die seinen Konzerten Anziehungskraft geben könnte. Nach dem Tode Mörikes hat es jetzt Scheinpflug gewählt, und es besteht begründeter Zweifel, daß dieser neue Führer wirklich der gegebene Mann ist, der das Niveau dieser Konzerte heben könnte. Aber vielleicht verlangt auch der durchschnittliche Dresdner gar nicht darnach. Soviel Anklang Kleiber, der hier oft gastierte, bei allen Musikfreunden auch gefunden hat, beim größeren Publikum hat er sich nicht eigentlich durchzusetzen vermocht.

Dann sind natürlich noch, wie in jeder Großstadt, viele musikalische Vereine da. Aber diese Vereine, ob es nun der Tonkünstler-Verein ist oder der Mozart-Verein, der Bach-Verein oder die größeren Gesangsvereine, sie sind allesamt ohne musikalische Intensität. Sie sind mehr oder weniger unter sich. Man musiziert dies und das, aber eine bildende Kraft geht von ihnen nicht aus.

Für die Musik der Gegenwart geschieht kaum etwas. Wäre nicht Paul Aron, man erführe von dem Willen und Wollen der neuen Musik nichts. Dieser rührige Pianist gibt jedes Jahr einen Zyklus von Konzerten, der jedesmal auch einen Querschnitt aus dem Schaffen der Gegenwart darstellt. Aber auch hierum kümmert sich der durchschnittliche Dresdner kaum. Aron hat seinen Kreis. Der umschließt die intellektuelle Jugend der Stadt. Aber er ist doch auch der Einzige, von dem eine größere Anregung ausgeht. Er wirft ein Für und Wider in die Debatte. Und das ist in Dresden schon eine Seltenheit.

So konzentriert sich denn tatsächlich alles musikalische Leben auf die Oper. Sie ist wahrhaft die Mitte. Es ist hier nicht der Ort, auf die allgemeine Krise der Oper einzugehen. Sie ist wohl zweifellos vorhanden, und auch Dresden konnte sich ihr nicht entziehen. Aber diese Krise, deren Ursache ich gewiß im Schöpferischen suche, ist wohl mit einem Schlage zu lösen, wenn eine starke Hand der kranken Oper wieder auf die Beine hilft. Ich glaube, Toscanini hat bewiesen, daß die Oper nicht tot ist. Ich denke jetzt nicht so sehr an das Berliner Gastspiel, das zu besuchen aus finanziellen Gründen nur wenigen möglich war. Ich denke daran, daß Millionen mit Begeisterung der „Aida"-Übertragung im Radio gefolgt sind. Ich denke daran, daß Millionen gern in die Oper gingen, wenn sie Geld dazu hätten und – nicht zum letzten – wenn sie die Gewähr hätten, ausgezeichnete Aufführungen zu hören. Uns fehlt ein musikalischer Diktator wie Toscanini. Die Oper lebt, wenn ihre Führer leben. Aber diese Führer leben nicht für ihre Oper, sie leben für ihre Ehrgeize.

In Dresden ist es in dieser Beziehung nicht anders. Noch selten war das Interesse für die Oper so matt, wie in den letzten Jahren. Man hatte einige repräsentative Uraufführungen, von denen die Welt sprach. Ich denke an das „Intermezzo“ und an die „Ägyptische Helena“. Sie waren nach außen hin glänzende Einzelereignisse. Sie bedeuten indessen für das Wesen dieses Instituts nur wenig.

An der Spitze der Staatsoper steht ein Intendant, der kein Ziel kennt, der keine Energie ist. Alles wird in diesem Institut vom Zufall abhängig. Es ist keine Organisation, es ist kein Plan, es ist kein Wille da. Man experimentiert mit dieser oder jener Oper, von der vorauszusehen ist, daß sie kein Erfolg werden kann. Man schließt Engagements ab, die sinnlos sind. Man versäumt Gelegenheiten, die nicht wieder gut gemacht werden können. Und da kein geschlossenes Ensemble vorhanden ist, schwanken natürlich die Aufführungen. Es gibt Vorstellungen, die so verschlampt sind, wie sie kein Repertoire-Betrieb eines ersten Instituts entschuldigt. Es fehlt in allem der solide Aufbau, der ein höchstmögliches Gelingen gewährleistet. Pläne werden im Nu umgeworfen, um einer Neuheit Platz zu machen, die im Eiltempo herausgebracht wird. Es wird zu wenig geprobt, es wird nicht sorgfältig vorbereitet. Man weiß in diesem Augenblick nicht, was im nächsten geschehen soll. Man arbeitet auseinander statt ineinander.

Dabei hat man zweifellos in Fritz Busch einen Musiker von seltenen Graden. Er ist die einzige musikalische Persönlichkeit der Staatsoper. Wenn er am Pult sitzt, ist er entflammt. Aber er ist ein Opfer dieses unheilvollen Systems, das kein System ist. Und er hat keinen neben sich, der seinen Willen stärkt. Er hat unter sich einen zermürbten Menschen, der nur noch musikalischer Sachwalter ist, und einen Routinier, den man im besten Falle eine Utilitée nennen kann. Ein außergewöhnlich befähigter Musiker also und ein schwacher, willenloser, unentschlossener Intendant, das sind die Führer der Dresdner Staatsoper.

Überdies schneiden sich dauernd ihre Kompetenzen. Es kommt zu der Frage: wer ist denn eigentlich verantwortlich für alles Geschehen? Die Unklarheit der Kompetenzen spiegelt sich denn auch fortwährend im Betrieb. Es fehlt überall die starke Hand, die führende Persönlichkeit, die den notwendigen Aufbau zielbewußt leitet.

Ich überblicke das Ergebnis dieser Spielzeit. Es ist kläglich genug. Man hat Puccinis „Manon“ herausgebracht und die deutsche Uraufführung von Wolf-Ferraris „Sly“, eine verfehlte Aufführung vom „Barbier von Bagdad“ und Tschaikowskijs „Pique Dame“. Den dilettantischen amerikanischen Einakter „Schneevogel“ hat man mit Tschaikowskijs „Nußknacker“ in verstümmelter Gestalt gespielt. Ganz plötzlich hatte man das Experiment mit Kaminskis Schauspiel-Oper „Jürg Jenatsch“ gewagt und sich, ebenso unvorbereitet, für den „Benvenuto Cellini“ von Berlioz entschieden, der ein Mißerfolg wurde. Vier Tage vor Opernschluß studierte man Verdis „Amelia“ ein. Das ist alles. Sarobe ließ man in einem „Rigoletto“ gastieren, der unter aller künstlerischen Würde war.

Das Repertoire war von einer Unsicherheit, wie sie zustande kommen muß, wenn die Grundlage fehlt: ein tüchtiges Ensemble. Es gab kaum eine Vorstellung ohne Gäste. Es ist nicht möglich, Strauß-Opern ohne fremde Hilfe zu spielen — in der „Strauß-Stadt“ Dresden. Mit wenig Instinkt für Sänger wurden Künstler engagiert, die man bald wieder fallen ließ. An eine Heranbildung eines tüchtigen Nachwuchses ist unter diesen Verhältnissen überhaupt nicht zu denken.

Die Dresdner Staatsoper hat einen Ruf zu verlieren. Sie kann auf die Dauer nicht nach außen mit einigen Premieren glänzen und locken. Diese Premieren können nur dann Bedeutung haben, wenn sie Glanzzeichen sind eines gesunden Organismus. So sind sie nur die Leben vortäuschenden Fieberzeichen eines kranken Körpers. Es ist schade, daß es dem ungewöhnlichen Musiker Busch versagt ist, allein für seine Kunst zu leben und mit einem Führer zu arbeiten, der seinem herrlichen Talent die rechten Wege zeigt. Es ist schade für die Dresdner Staatsoper, die führend in aller Welt sein könnte.

Denn diese Oper ist nun einmal nach ihrem Werden Mitte jeder Musik in Dresden. Hier konzentrieren sich alle musikalischen Kräfte. Es wirkt nach, daß hier einmal Hasse und Weber und Wagner und v. Schuch geschaffen haben. Diese Tradition wirkt freilich auch im ungünstigen Sinne nach. Den Kampf, den einst Weber für eine deutsche gegenwärtige Kunst geführt hat, muß heute noch jeder Opernleiter führen. Das Publikum ist im wesentlichen konservativ. Es betrachtet von vornherein alles Neue mißtrauisch.

Am stärksten prägt sich dieser Konservativismus in den Opernkonzerten aus, zu denen das, was die Dresdner Gesellschaft heißt, abonniert ist. Dieses Publikum ist für Gegenwartskunst nicht zu haben. Es sperrt sich allem Neuen und nimmt die Dutzendware ebenso begeistert hin wie ein älteres Meisterwerk, wenn es nur seiner Bequemlichkeit entgegenkommt. Busch hat es hier mit Honegger, Stravinskij und anderen Modernen versucht, aber schließlich wurden Draeseke und die „Freischütz"-Ouvertüre als Erlösung vom Uebel begrüßt. Da ist es natürlich schwer, allen Wünschen gerecht zu werden.

Aber wer allen Wünschen gerecht werden will, hat noch nie was Rechtes vollbracht. Ein Führer, der künstlerische Disziplin zu halten weiß, tut not. Und die „Krise der Oper", auch die der Dresdner, wird dann gelöst sein. Zu allen Zeiten noch hat der wahre Künstler seinen Willen durchgesetzt. Er muß nur einen Willen haben, einen Willen, der sich allein auf dieses Institut konzentriert und sich nicht in Gastspielehrgeizen in fremden Ländern und Städten zersplittert. Das Publikum will geführt sein. Und dem Dresdner würde es besonders wohl tun. Denn es hat noch die unverminderte Liebe zur Oper, die nur eben geschwächt ist, weil auch das Institut an den Schwächen der Zeit zu leiden hat. Für die neue Spielzeit sollen nun alle Schäden, die man richtig erkannt hat, abgestellt werden. Ein Ausbau von Ensemble und Spielplan ist geplant. Hoffen wir, daß auch diese Versprechungen, die einer vernünftigen Erkenntnis entstammen, nun auch erfüllt werden.

MELOSBERICHTE

„Kranwit" in Prag Ein prominenter Opernfachmann hat kürzlich einem fast ebenso bedeutenden Kritiker zu verstehen gegeben, es sei unerlaubt, anläßlich einer Opernaufführung, handle es sich um ein neustudiertes älteres, handle es sich um die Uraufführung eines noch unbekannten Werkes, jedes Mal wieder das Problem der Gattung selbst aufzurollen. Der Kritiker müsse die Oper voraussetzen. Hier irrt der Opernfachmann, und eher das Gegenteil ist richtig. Heute, wie stets in Zeiten nach Wandlung des künstlerischen Materials, ist vielmehr das Einzelwerk vorzüglich in

seiner Beziehung zum Gesamt unserer Musik von Interesse. Damit ist kein terroristisches Dogma verhängt, kein wirklich produktiver Mensch gehorcht einer Doktrin, und absolute Qualität soll durchaus nicht durch Zeitbezogenheit ersetzt werden. Aber eine neu erscheinende Oper in den Kreis der zeitgenössischen Produktion vergleichend einzuordnen, ist erlaubt; nein: ist unerläßlich.

Dies voraufgeschickt, muß ich von der Oper „Kranwit", welche die beiden Deutschböhmen *Watzlik* (Text) und *Theodor Veidl* (Musik) verfaßt haben, berichten, daß sie mit der Gegenwart nichts als das Datum gemein hat. Die Flucht ins Märchen ist die oft beobachtete Haltung derer, denen die Romantik zu Herzen und unsere Zeit auf die Nerven geht. Nichts gegen das Märchen als Kunstform, so wenig es auch von je – wegen seiner implicite gegebenen Undramatik – sein Glück auf der Bühne gemacht hat. Doch: schreibt man heute für lebendige Menschen und ein lebendiges Theater ein Stück, das auf Zeitverbundenheit demonstrativ verzichtet, so muß zumindest die Weltflucht solchen Beginnens in die Sphäre der reinen Dichtung verlegt werden. Das ist dem Schriftsteller Watzlik keineswegs gelungen. Die Billigkeit der Geschichte vom häßlichen, aber schönheitstrunkenen König Kranwit, seinem starken, seiner siegreichen Männlichkeit bewußten Narren und dem keuschen Mädchen, das, zu des Königs Braut erkoren, den Lockungen des verführerischen Narren erliegt – – die Fadenscheinigkeit des Themas, das übrigens Schreker in den „Gezeichneten" verwendet hat, wird durch einige schematische Episoden nicht eben verdeckt. Auch die Sprache verrät mehr gewollte Simplizität als dichterische Inspiration.

Was den gediegenen Musiker zur Komposition dieses Buches gereizt hat, sind offenkundig gerade dessen Mängel, vor allem der Mangel an dramatischen Impulsen, die ihm, einem musikalischen Lyriker durch und durch, ebenfalls versagt sind. Die Diktionsweise der Partitur bedient sich der seit der Jahrhundertwende gebräuchlichen Mittel, soweit sie sich nicht gar der tristanischen Steigerungsmelodik verschrieben hat. Anklänge an Mahler, Stimmungen von Schrekers Palette sind nicht zu überhören. Zu einem Eigenstil dringt der Komponist nirgends vor, jeder Takt ist freilich geschmackvoll gearbeitet, die Stimmen sind mit bemerkenswerter Gesanglichkeit geführt, was Veidl auch, wie er im Programmbuch auseinandersetzt, für eine fundamentale Bedingung einer angestrebten Opernerneuerung hält. Alles was sich volksliedhaft formulieren läßt, gelingt ihm denn auch am besten: ein Lied der Ruoda, ein Narrensang, ein lustiger Marsch. Aber hinter die Möglichkeit, die Oper aus dem Geist der blaublümigen Romantik zu erneuern, erlauben wir uns, ein großes Fragezeichen zu setzen.

Das *Neue Deutsche Theater* in Prag arbeitet naturgemäß unter sehr erschwerten Umständen. Umso ehrenwerter war die Leistung, die man anläßlich der Uraufführung dieses Kranwit zu sehen und zu hören bekam. Das Orchester zeigte sich eifrig bestrebt, den präzisen Intentionen *Dr. Koliskos* gerecht zu werden. Die Hauptrollen waren mit *Hanna Kramer* als Gänsemagd gut, mit *Richard Dresdner* als Kranwit zureichend und mit *Josef Hagen* als Narren ausgezeichnet besetzt. Die Chöre etwas dürftig; die Regie desgleichen. Der Beifall war überaus herzlich: er entsprang begreiflicherweise nicht nur künstlerischen Gesichtspunkten. Die Wahrscheinlichkeit, daß dieser Kranwit die Landesgrenzen überschreitet, ist indessen gering.

Hanns Gutman (Berlin)

Greifswald rechtfertigt sich

Aus Greifswald wird uns geschrieben: Im Verlauf seiner „Dreigroschenoper"-Angelegenheit ist Greifswald der Vorwurf der „stockreaktionären Universitätsstadt" (s. Melos VIII, 1) nicht erspart geblieben. In Wahrheit gebärdet es sich aber gar nicht so wild reaktionär, wie es dem fern des Pommernlandes Wohnenden erscheinen mag. Die Ablehnung der Brecht-Weillschen Bettleroper – das sei in einer Musikzeitschrift besonders betont – hatte seinen Grund mehr im Text als in den Tönen. Man verkannte das Wesen der Parodie und tat ihr das Schlimmste an, was einer Parodie passieren kann; man nahm sie leider ernst. Jedoch bald hatte man sein Urteil revidiert; das vielgerühmte,

vielgeschmähte Werk feierte Auferstehung und ging, durchaus nicht mehr abgelehnt, über Greifswalds Bühne, übrigens die einzige, die das Werk in Pommern herauszubringen wagte. Und das ist kein Wunder; für die Aufnahme der „Dreigroschenoper"-Musik hatte die *„Vereinigung für zeitgenössische Musik"* gründlich vorgearbeitet, die mit dem Abschluß dieser Saison auf zweijährige, erfolgreiche Tätigkeit zurückblicken kann.

Es kann hier nicht der Ort sein, die Arbeit der Vereinigung unter der tüchtigen Leitung von Privatdoz. *Dr. Hans Engel* und Kapellmeister *Erich Peter* bis ins einzelne darzulegen. Der maßgebliche Grundsatz, durch freien Eintritt möglichst weiten Kreisen Gelegenheit zur Beteiligung zu geben, hat im zweiten Jahr insofern eine Änderung erfahren, als zur Deckung der Unkosten eine bescheidene „Garderobengebühr" erhoben wurde. Dadurch erreichte man gleichzeitig, daß die Schar der Neugierigen und Mitläufer ausgeschaltet wurde. Die Zahl der Interessierten blieb trotzdem recht ansehnlich, und die einleitenden Worte Dr. Engels, die biographisch, musikhistorisch und -ästhetisch orientieren sollten, konnten nicht straffer und inhaltsreicher gefaßt werden. Zur Aufführung selbst eignen sich bei den zur Verfügung stehenden Kräften der Provinzstadt in erster Linie kammermusikalische Werke, in die das Typische der Gegenwartsmusik zugleich am klarsten eingefangen ist. So hörten wir, um nur eine Auswahl zu geben, bisher: *Hindemith,* Bläserquintett, Junge Magd; *Schönberg,* Herzgewächse, Verklärte Nacht; *Milhaud,* Catalogue des Fleurs, I. Symphonie; *Toch,* Chinesische Flöte, Divertimento op. 37; *Krenek,* Jahreszeiten; *Honegger, Pyper, Petyrek, Kaminski* u. a.; sogar eine Uraufführung, Streichquartett von *Hans Helfritz,* war möglich; *Gruenbergs* Daniel-Jazz in seiner weniger abstrakten Linienführung erntete stürmischen Beifall.

Bemerkt sei noch, daß sich die Getreuen der Morgenfeiern keineswegs aus überwiegend akademischer Jugend zusammensetzen. Greifswald ist stolz auf seinen erfolgreichen Kampf für die Gegenwartsmusik und hofft, daß ihm seine Morgenfeiern nicht nur lange erhalten bleiben sollen, daß sie ebenso Vorbild werden für manche andere 30000 Einwohner-Stadt. Unerwähnt bleiben dürfen in diesem Zusammenhang keinesfalls die vom Gymnasialmusiklehrer *Karl Goetzmann* veranstalteten „Jugend-Symphoniekonzerte", die ebenfalls vorbildlich und nachahmenswert sich in den Dienst neuzeitlicher Musikpädagogik stellen, „der Erziehung zur Aktivität und zum schöpferischen Erlebnis".

Ernst Krienitz (Greifswald)

NOTIZEN

OPER UND KONZERT

In den *Bayreuther Festspielen 1930* wird *Arturo Toscanini* eine Neuinszenierung von *„Tannhäuser"* und drei Aufführungen des *„Tristan"* dirigieren.

Kurz vor seinem Tode beendete Hugo von Hofmannsthal einen heiteren Text für Richard Strauß. *„Arabella"* entstand aus einer Skizze „Lucider, Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie", die der Dichter bereits 1911 veröffentlichte. Strauß wird demnächst die Vertonung des in Wien spielenden Librettos beginnen. Man rechnet damit, daß „Arabella" 1931 in *Wien* uraufgeführt werden kann.

Die Königliche Oper in *Budapest* wird im Laufe der kommenden Saison ein fünf Abende umfassendes *Gastspiel* mit neueren ungarischen Werken an der *Wiener Staatsoper* absolvieren. Das Wiener Ensemble stattet dann später der Budapester Oper einen Gegenbesuch ab.

Der junge slowenische Komponist *Slavko Osterc* hat eine *Oper* vollendet, der *Klabunds „Kreidekreis"* als Textbuch zugrunde liegt.

Der irische Nobelpreisträger, *Yeats,* hat ein Ballettstück *„Im Kampf mit den Wellen"* geschrieben, ein Schauspieldialog mit Sprachchören und einer lyrischen Conference vermischt. Die Musik stammt von dem amerikanischen Komponisten *George Antheil.* Die handelnden Personen treten in Masken auf.

„Processional", eine Jazz-Symphonie aus dem amerikanischen Leben von *John Howard Lawson,* die an dem Theater der „Theatre Guild" in *New-York* einen großen Erfolg erzielte, erscheint in deutscher Bearbeitung von *Heinrich B. Kranz* im Verlag Max Pfeffer.

Wagner-Régeny hat soeben eine musikalische Szene *„La tainte Courtisane"*, Text von *Oskar Wilde* für 4 Sprecher und Kammerorchester vollendet.

Von *Hermann Wunsch* gelangen in der kommenden Saison zur Uraufführung: *Violinkonzert op. 33 (Marta Linz)* und die *„Columbia-Symphonie“*.

Der *Philharmonische Chor* (Dirigent: *Otto Klemperer*) wird in der nächsten Konzert-Saison Bach's „Johannes-Passion“ (in ungekürzter Fassung) und die „Missa sollemnis“ von Beethoven zur Aufführung bringen.

Arnold Ebels „Sinfonietta giocosa“, die kürzlich von Generalmusikdirektor *Erich Band* in Halle uraufgeführt wurde, kam jetzt auch in Karlsbad unter Generalmusikdirektor *Robert Manzer* heraus. Das Werk ist für den kommenden Winter von Generalmusikdirektor *Paul Scheinpflug* für Dresden angenommen und wird außerdem u. a. in Berlin, Bamberg, Nürnberg, Münster und San Remo aufgeführt werden.

PERSONALNACHRICHTEN

Die Nachfolge von *Bruno Walter* an der *Städtischen Oper* in *Berlin* werden *Leo Blech* und *Fritz Stiedry* gemeinsam übernehmen.

Willibald Gurlitt, der um die Erkenntnis und Wiedererweckung der mittelalterlichen Musik außerordentlich verdiente Freiburger Musikforscher, wurde zum *ordentlichen Professor* der Musikwissenschaft an der *Universität Freiburg* ernannt.

Dem Berliner Klavierpädagogen *Dr. Kurt Johnen* wurde ein Reichspatent auf eine Apparatur erteilt, mit der die Körperbewegungen eines Klavierspielers, der Spannungswechsel in der Muskulatur und der Atemrhythmus beim Spielen gleichzeitig graphisch als Kurven aufgenommen werden können. Auf diese Weise wird festgestellt, ob sich diese rhythmischen Körperfunktionen der Struktur des dargestellten Kunstwerkes angepaßt haben. Johnen, der seine Forschungen im Psychologischen Institut der Berliner Universität betreibt, hat die Ergebnisse seiner Untersuchungen in dem Buche *„Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels“* (Verlag H. J. Paris, Amsterdam) niedergelegt.

TAGUNGEN

Die 8. Reichsschulmusik-Woche findet vom 30. September bis 5. Oktober in *Hannover* statt.

Das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* veranstaltet auf Veranlassung des Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 1. Oktober bis 30. November 1929 einen *Staatlichen Lehrgang* für Musiklehrer und -lehrerinnen der Kindergärtnerinnenseminare in Preußen. Der Arbeitsplan dieses Kurses, der die erste Veranstaltung dieser Art bildet, umfaßt die Gebiete: Stimmbildung (Chorsingen), Musikerziehung (Methodik), Gehörbildung, Liedkunde, Rhythmik und Sprecherziehung. Der tägliche Unterricht wird von Fräulein Studienrat *Maria Cäcilia Geis*, Fräulein Studienrat *Susanne Trautwein*, Fräulein *Charl. Blensdorf* und Frau *Vilma Möndkeberg-Kollmar* erteilt.

Eine *musikpädagogische Arbeitswoche des Tonika-Do-Bundes* (Verein für musikalische Erziehung) findet vom 30. September bis 5. Oktober 1929 in *Dresden* statt. Sie wird zeigen, wie sich die Grundgedanken der Tonika-Do-Lehre in allen Gebieten der Musikpädagogik, besonders auch in der Chorerziehung und Instrumentalmethodik verwirklichen.

Der *Deutsche Rhythmikbund* (Dalcrozebund) veranstaltet in Gemeinschaft mit dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer eine *musikpädagogische Tagung* vom 28. bis 30. September im *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht*, Berlin. Die Tagung wird eine Übersicht über die auf den Grundlagen von Dalcroze aufgebaute musikerzieherische Arbeit an Kindern und Jugendlichen (Gehörbildung, Rhythmik, Improvisation) geben und erstmalig auch die Rhythmik als heilpädagogischen Faktor an taubstummen und schwachsinnigen Kindern zeigen.

Im Rahmen des Duisburger Tonkünstlerfestes hat die 14. Hauptversammlung des *„Verband Deutscher Musikkritiker“* stattgefunden. Der Verband zählt zur Zeit 136 Mitglieder. Bei der Neuwahl des Vorstandes wurden die bisherigen Mitglieder in gleicher Eigenschaft wiedergewählt: *Prof. Dr. Hermann Springer* (Berlin) als 1. Vorsitzender, *Dr. Werner Wolffheim* (Berlin) als 2. Vorsitzender, *Dr. Karl Holl* (Frankfurt a. M.) als 1. Schriftführer, *Artur Holde* (Frankfurt a. M.) als 2. Schriftführer und *Prof. Alexander Eisenmann* (Stuttgart) als Kassenwart. Prof. Dr. Springer sprach bei dieser Gelegenheit über die „Musikkritische Arbeit in historischer Betrachtung“, Dr. Holl über „Die heutige Situation der Musikkritik“. In einer fruchtbaren Aussprache wurde die Schicksalsgemeinschaft der qualifizierten Musikkritiker mit den qualifizierten Musikern im Zeichen der Notlage der Kunst nachdrücklich festgestellt.

RUNDFUNK UND TONFILM

Hans Rosbaud, der bisherige Leiter der Mainzer Städtischen Musikhochschule, wurde für die Leitung der Konzerte an den *Frankfurter Rundfunk* verpflichtet. Das frühere Frankfurter Sinfonieorchester wurde bekanntlich vom Rundfunk übernommen.

Walter Gronostay, der aus der Schule von Schönberg hervorgegangene junge Komponist, ist für *Unterhaltungs- und Schallplattenmusik* an die *Berliner Funkstunde* verpflichtet worden.

Von *Herbert Trantow* hat der *Frankfurter Sender* eine *Rundfunk-Kantate „Aus der Sommerfrische“* (für 3 Solostimmen, gemischten Chor und Kammerorchester) für den Herbst zur *Uraufführung* erworben.

Aus der Produktion der *Klangfilm G. m. b. H.* kommen in nächster Zeit zwei Tonfilme heraus: *„Leier und Schwert“*, ein kurzes Melodram um die Gestalt Theodor Körners. Uwe Jens Krafft hat auch die Atelieraufnahmen eines zweiten Ton- und Geräuschfilms beendet, der den Titel *„Südexpreß“* führen wird.

PREISAUSSCHREIBEN

Die vom *Sozialistischen Kulturbund* eingesetzte Arbeiter-Musik-Kommission hat die Kompositionen, die durch das Preisausschreiben vom Oktober 1928 eingereicht waren, geprüft. Dem Preisrichterkollegium gehörten die Herren an: *Dr. Alfred Einstein, Prof. Dr. Georg Schünemann, Prof. Paul Hindemith, Hermann Scherchen, Prof. Walter Gmeindl* in Vertretung von Klaus Pringsheim. Das Kollegium kam zu folgendem Ergebnis:

Zum Preisausschreiben wurden im ganzen 82 Kompositionen eingereicht, von denen 22 in die engere und 14 in die engste Wahl kamen. Unter diesen Kompositionen ist die Sinfonie „*Hammerwerk*" von *Hermann Wunsch* mit einem *halben Preis* (M. 1500. –) ausgezeichnet worden. Der volle Preis konnte dem Werk nicht zuerkannt werden, da die Arbeit nicht allen Bedingungen des Preisausschreibens entsprach. Weiterhin wurden die Werke „*19. November*" von *Berthold Goldschmidt*, Darmstadt, „*Rom 1928*" von *Hermann Pillney*, Köln a. Rh., zur Aufführung empfohlen.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein, die Internationale Gesellschaft für neue Musik und der Reichsverband Deutscher Tonkünstler geben bekannt, daß sie auf Grund des von der diesjährigen Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins gefaßten Beschlusses eine gemeinsame Einreichungsstelle bei der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Berlin W 8, Wilhelmstraße 57/58, eingerichtet haben. Werke, die für die nächstjährigen Veranstaltungen der drei Vereine in Betracht kommen sollen, müssen bis spätestens 15. September unter obiger Anschrift mit dem Beifügen „für den ADMV." eingesandt werden. In Betracht kommen Kompositionen aller Art, also für Orchester, Chor, Kammermusik, Orgel, Klavier, Gesang usw., sowie Opern.

Der *Internationale Wettbewerb zwecks Erlangung einer Komposition für gemischten Chor und Orchester,* ausgeschrieben von der „*Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst*" (Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst), anläßlich ihres hundertjährigen Bestehens, hatte folgendes Ergebnis: Eingegangen sind 169 Werke aus Belgien, Brasilien, Bulgarien, Cuba, Dänemark, Deutschland, Finnland, Frankreich, Griechenland, Großbritannien, Holland, Italien, Japan, Mexico, Norwegen, Österreich, Polen, Rumänien, Schweden, Schweiz, Spanien, Tschechoslowakei, Ungarn und den Vereinigten Staaten von Amerika. Mitglieder des Preisgerichtes waren die Herren Dr. *Peter van Anrooy* (Dirigent des Residenz-Orchesters im Haag), *Cornelius Dopper* (Komponist), *Sem Dresden* (Direktor des Konservatoriums in Amsterdam), Dr. *Wilhelm Mengelberg* (Dirigent des Concertgebouw-Orchesters in Amsterdam) und Dr. *Joh. Wagenaar* (Komponist). Dieses Preisgericht hat einstimmig den ungeteilten Preis zuerkannt dem Werk „*Weinlese*", *Kantate für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester,* eingesandt unter dem Motto „Nil mortale sonans" von *Rudolf Mengelberg.*

Der „*Mitteldeutsche Rundfunk*" beabsichtigt, wiederum Kompositionsaufträge an „zeitgenössische" Tondichter zu vergeben, jedoch sollen diesmal junge unbekannte Komponisten, die der ideellen und materiellen Förderung bedürfen, berücksichtigt werden. Prof. Dr. *Neubeck* hat sich zunächst mit den Leitern der mitteldeutschen Staatlichen Konservatorien in Verbindung gesetzt, darunter mit Prof. *Pauer*-Leipzig und *Hintze-Reinhold*-Weimar, mit der Bitte, ihm junge Komponisten namhaft zu machen, die der Förderung und Hilfe bedürfen. Diese Komponisten sind nunmehr aufgefordert worden, ihre Kompositionen zur Prüfung einzusenden.

Diesem Heft liegen bei:

ein Programm der Neuen Musikwoche München, veranstaltet vom 4.–15. Oktober 1929 von der Vereinigung für zeitgenössische Musik e. V.

die Mitteilungen der Firma Carl Lindström A.-G., Berlin S.O. 36: „Kultur und Schallplatte", Heft 1, 2 und 3.

ein Hinweis auf Adressenänderung der Schriftleitung MELOS.

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Klavier

Karl Hermann Pillney: *Busoni:* Konzerto für Klavier und Orch. (mit Chor); *Fleischer:* Konzert e moll; *Goossens:* Kaleidoskop; *Hindemith:* op. 36; *Janacek:* Konzertino; *Pillney:* Divertimento für Klavier und kleines Orch.; *Poulenc:* Promenades; *Prokofieff:* Konzert C dur; *Schulhoff:* Partita; *Toch:* Burlesken; *Unger:* 3 Improvisationen

Arthur Rubinstein: *Albeniz:* Navarra, El Albaicin; *Debussy:* Préludes; *de Falla:* Tänze aus „Liebeszauber"; *Strawinsky:* Petruschka; *Villa-Lobos:* Kinderstücke

San Roma: *Toch:* Klavierkonzert

Heinz Scholz: *Debussy; Petyrek;* Studien, Grotesken, Kinderstücke; *Ravel; Scrjabin; Wladigeroff*

Herbert Schulze: *Bartók:* Ungarische Bauernlieder; *Hindemith:* Suite „1922"; *Honegger:* Prélude; *Krenek:* Op. 13; *Milhaud:* Trois Rag-Caprices; *Poulenc:* Spazieren; *Prokofieff;* Toccata op. 11; *Schönberg:* Op. 11; *Skrjabin:* Sonaten; *Strawinsky:* Sonate; *Szymanowsky:* III. Sonate; *Wiéner:* Sonatine syncopée

Sophie Selzmann: *Strawinsky; Vogel*

Zofja Spatz: *Milhaud:* 3 Rag-Caprices; *Casella:* 11 Pièces enfantines; *Kosa:* 6 Klavierstücke, *Pisk:* Konzertstücke op. 7

Peter Speiser: *Busoni*

Johannes Strauss: *Butting:* Op. 31; *Haas; Hindemith:* Suite „1922"; *Jarnach:* Sonatine; *Schulthess*; *H. Tiessen:* Op. 31; *Karl Wiener:* Phantasiestudie

Paul Weingarten: *de Falla; Debussy; Korngold; Ravel; Schönberg*

Edith Weiss-Mann (mit Walther Kraft auf 2 Klavieren) *Busoni:* Duettino concertante nach Mozart, Improvisation über Bach's Choral „Wie wohl ist mir"; *Kraft:* Präludium und Fuge C dur; *Weismann:* Variationen op. 64

Ali Weyl-Nissen: *Berg:* Sonate op. 1; *Debussy:* D'un cahier d'esquisses; *Hauer:* Klavierkonzert op. 55; *Hindemith:* Suite „1922", Klavierkonzert op. 36; *Krenek:* II. Klaviersonate, op. 59; *Maler:* Konzert op 10; *Prokofieff:* Visions fugitives; *Ravel:* Miroirs, Pavane; *Reutter:* Fantasia apokalyptica op. 7; *Schönberg:* Klavierstücke op. 11, Klavierstücke op. 23; *Sekles:* Erste Suite op. 34; *Slavenski:* Jugoslavische Suite op. 2; *Toch:* Klavierkonzert op. 38, Sonate op. 47; *Tscherepnin:* Konzert F dur; *Wiéner:* Klavierkonzert Nr. 1, Capriccio; *Windsperger:* Lumen amoris op. 4

Frans Wiemans: *Casella:* Preludio, Minuetto; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *de Falla:* Pantomime und Feuertanz aus „Liebeszauber"; *Debussy:* Préludes

Oskar Woll: *Beck:* Sonatine

Cembalo

Wanda Landowska: *de Falla:* Cembalokonzert

Julia Menz: *Maler:* Cembalokonzert

Li Stadelmann: *de Falla:* Cembalokonzert; *Maler:* Cembalokonzert

Orgel

Walter Drwenski: *Hindemith:* Orgelkonzert

Heinrich Boell: *Jarnach:* Konzertstück, op. 21

Fritz Heitmann: *Hindemith:* Orgelkonzert

Anton Nowakowski: *Fincke; Hindemith:* Orgelkonzert, *L. Weber*

Erhard Mauersberger: *Hindemith:* Orgelkonzert

Violine

Licco Amar: *Hindemith:* Violinkonzert; *Bartok:* Violin-Sonaten; *Butting:* Duo für Violine und Klavier; *Jarnach:* Solosonate, Kammerduette, Rhapsodien, op. 20; *Ravel:* Duo für Violine und Violoncello, Sonate; *Martinu:* Duo für Violine und Violoncello

Eugénie Bertsch: *Paul Müller:* Sonate B-dur; *Schoeck:* Sonate D-dur; *Huber:* Suite op. 82

Elisabeth Bischoff: *Dohnányi:* Violinkonzert, op. 27; *Pizetti:* Sonate A dur; *Windsperger:* Sonate, op. 26

Hedwig Faßbænder: *Hindemith:* Violinkonzert, Sonaten; *Scott:* Violinkonzert; *Stephan:* Musik f. Geige u. Orchester; *P. Faßbænder:* Violinkonzert a-moll; *Busoni:* Violinkonzert, Sonate; *Respighi:* Gregorianisches Konzert, Poema autunnale; *Szymanowski:* Violinkonzert; *Prokofieff:* Violinkonzert; *Glasounoff:* Violinkonz.; *Pfitzner:* Violinkonz.; *Ravel:* Tzigane; *Honegger:* Sonate; *Debussy:* Sonate; *Bartok:* Sonate

Stefan Frenkel: *Th. Blumer:* Capriccio; *Busoni:* Konzert; *Butting:* Duo; *Fitelberg:* Konzert; *Manfr. Gurlitt:* Konzert; *Hauer:* Konzert; *Hindemith:* Konzert, Solo-Sonaten, Sonaten m. Klavier; *Höffer:* Solo-Sonate; *Wolfg. Jacobi:* Concertino; *Jarnach:* Solo-Sonate, op. 13, Rhapsodien, op. 20; *Liebling:* Konzert; *Noren:* Konzert; *Pfitzner:* Konzert; *Pisk:* Sonate, Sonatine; *Prokofieff:* Konzert; *Rathaus:* Sonate; *Ravel:* Rhapsodie Tzigane; *Respighi:* Gregorianisches Konzert; *Suk:* Fantasie; *Szymanowski:* Konzert; Mythes; Notturno e Tarantella; *H. Tiessen:* Totentanz-Suite, Duo; *Toch:* Sonate, Duo; *Weill:* Konzert; *Wladigeroff:* Konzert, Burleske; Bulgarische Rhapsodie

Stefi Geyer: *Bartok:* 2. Sonate

Gustav Havemann: *H. Tiessen:* Duo, op. 35

Anna Hegner: *Rud. Moser:* Violinkonzert op. 39

Jascha Heifez: *Toch:* Violinsonate

Lene Hesse: *Busoni:* Sonate, op. 36; *Spanich:* Duette für Violine und Cello; *Toch:* Sonate; Duos für Violine und Bratsche bezw. Cello; *W. Weismann:* Sonate, op. 69; Ave-Maria-Variationen, op. 39; *H. M. Wette:* Suite für Violine allein

Bronislaw Huberman: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 2; *Szymanowski:* La Fontaine d'Arthuse

Klein von Giltay: *Jarnach:* Sonate

Zdzislaw Jahnke: *Szymanowski:* Sonate, op. 9

Walter Kägi: *Toch:* Violinsonate

Otto Keller: *J. Klaas:* Fantasiestücke, op. 31; *Otto Siegl:* Suite

Otto Kobin: *Stephan:* Musik für Geige und Orchester

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt

das umstrittene werk des musikfestes baden-baden

lehrstück

musik:
paul hindemith
text:
bert brecht
für
■ zwei männerstimmen ■ sprecher(in)
■ chor ■ orchester ■ fernorchester
■ tänzer(in) ■ clowns ■ menge

erscheint in kürze im verlag
b. schott's söhne ■ mainz

■ richtlinien für die aufführung des „lehrstückes" gibt hindemiths vorwort im redaktionellen teil dieses Heftes (rubrik musikleben) ■ ■

Jazz!

Komponisten, Dirigenten, Musikschriftsteller und sonstige Interessenten, die sich mit den Problemen des Jazz beschäftigen wollen, erhalten eine vollkommene Kenntnis der Materie durch:

Mátyás Seiber
Leiter der Jazz-Klasse des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt a. M.

Schule für Jazz-Schlagzeug

mit einem Anhang:
Das Schlagzeug im Orchester von Paul Franke
Ed. Schott Nr. 2000 . M. 7.50 / Ganzleinen . . . . M. 10.–

Mit dieser Schule erscheint das erste umfassende Lehrwerk zum praktischen und theoretischen Studium des kunstgerechten Jazzspiels, das sich auch zum Selbstunterricht eignet. Die Behandlung des Stoffes erfaßt alle erdenklichen Formen und kann in ihrer Vollständigkeit und Systematik als unübertrefflich bezeichnet werden.

Verlangen Sie kostenlos den ausführlichen illustrierten Prospekt.
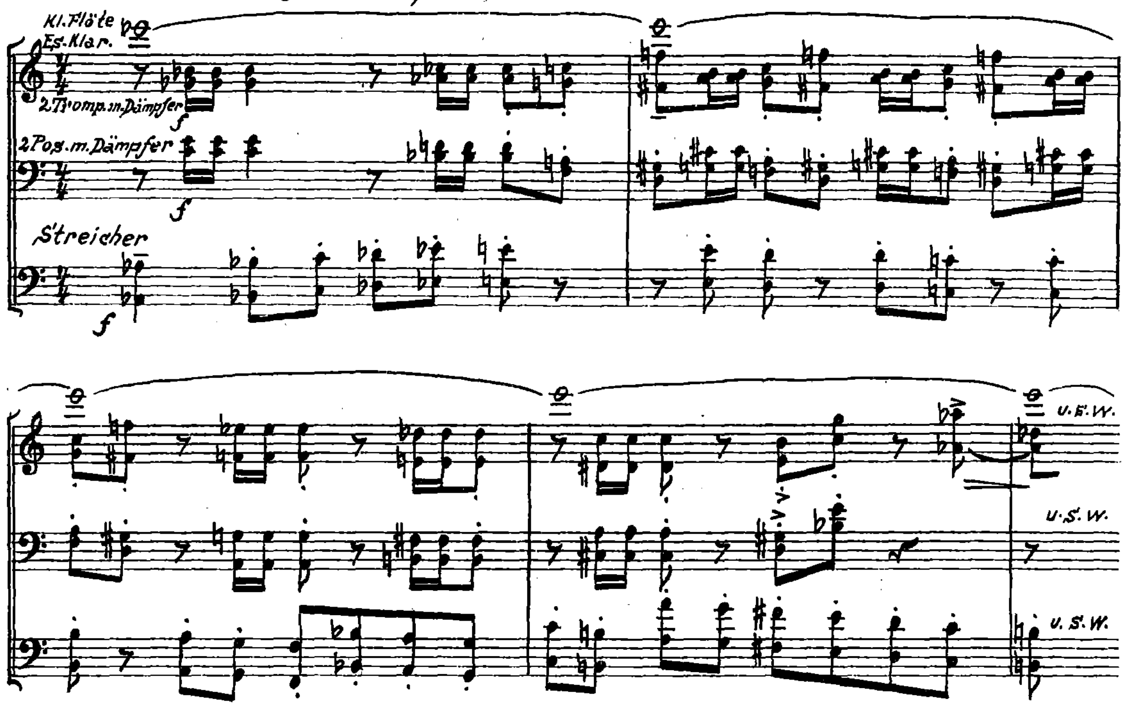
B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ UND LEIPZIG

Notenbeispiele zur Meloskritik:

PAUL HINDEMITH: NEUES VOM TAGE
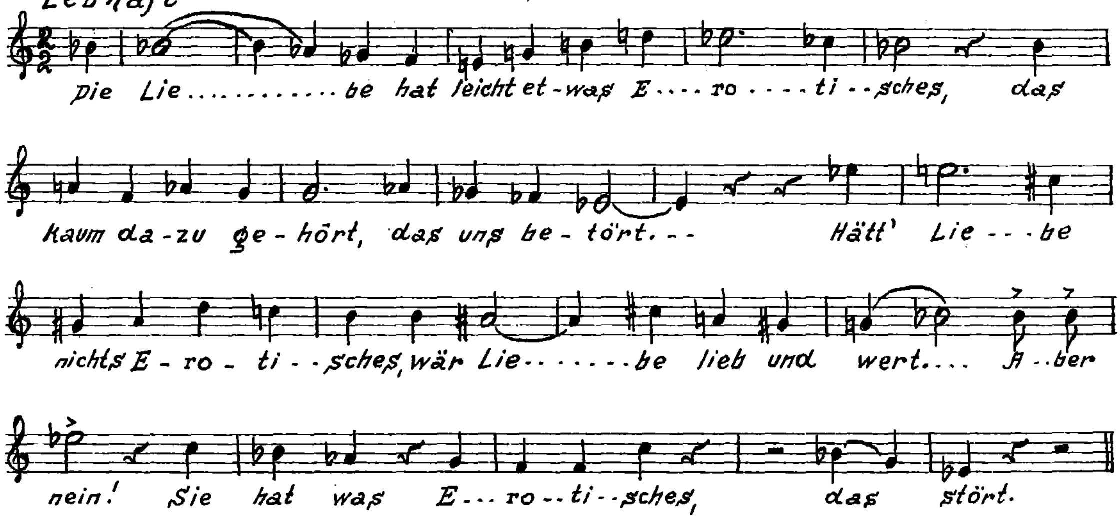
Notenbeispiel 1

Schnelle Viertel (etwa 138)
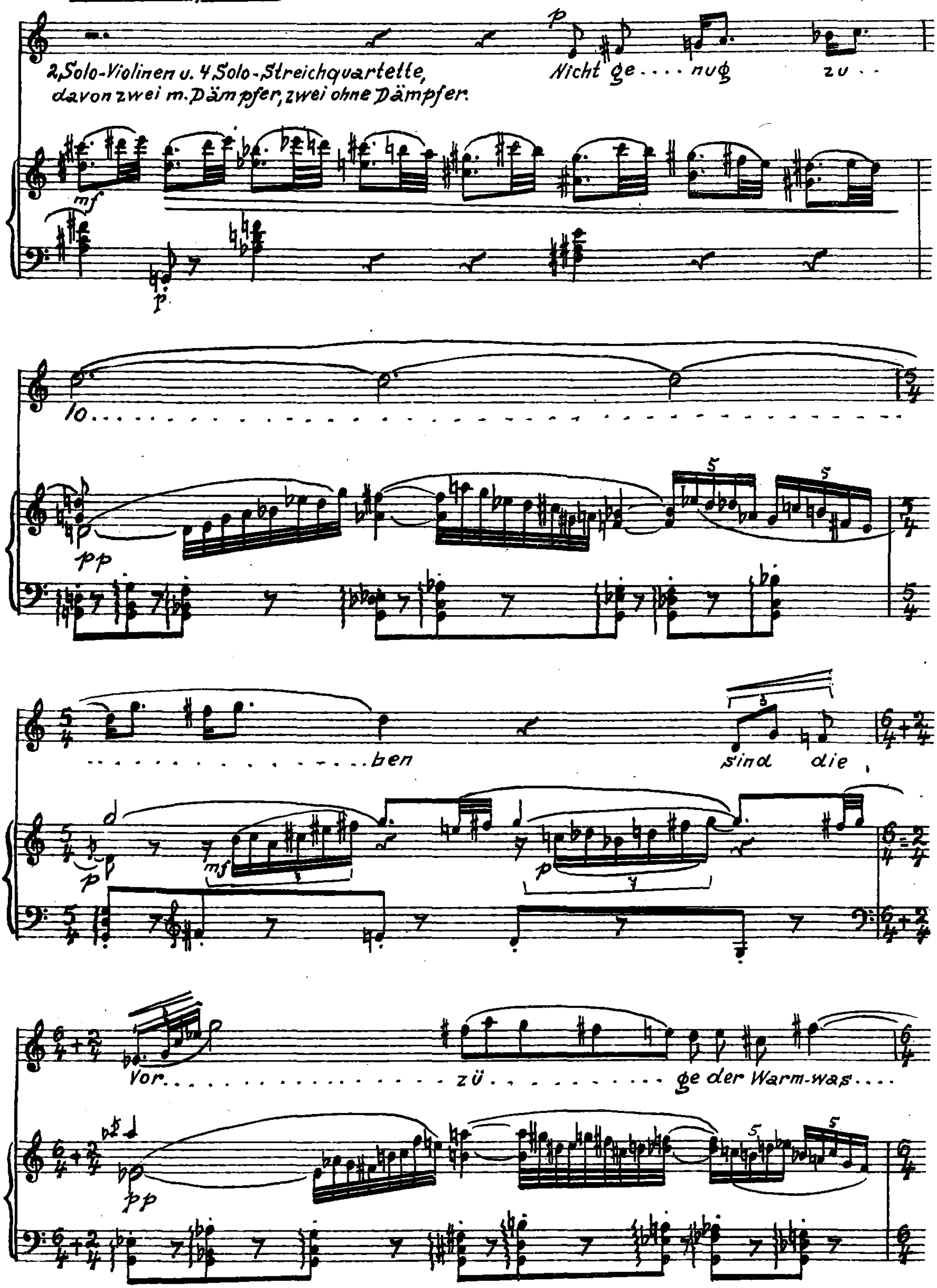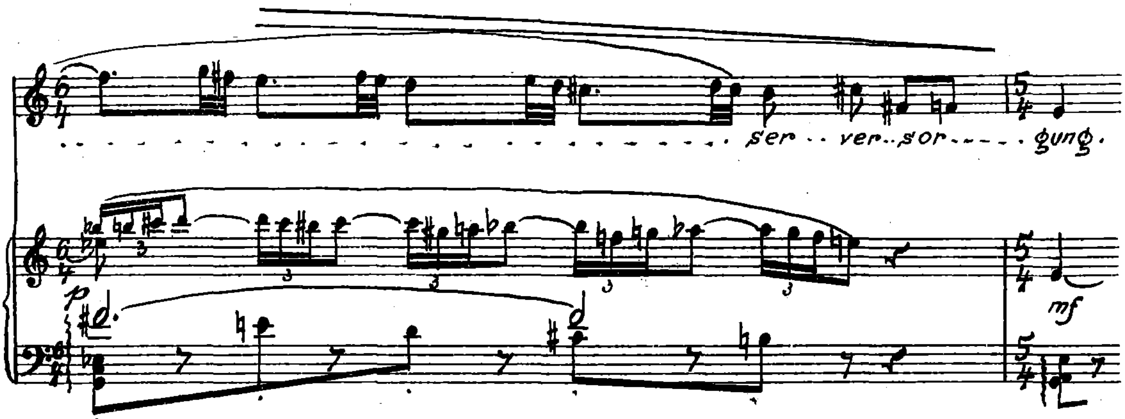


Notenbeispiel 2

Lebhaft
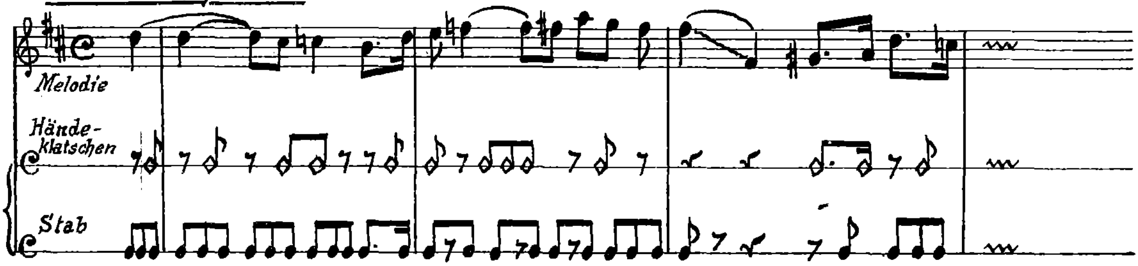


Notenbeispiel 3



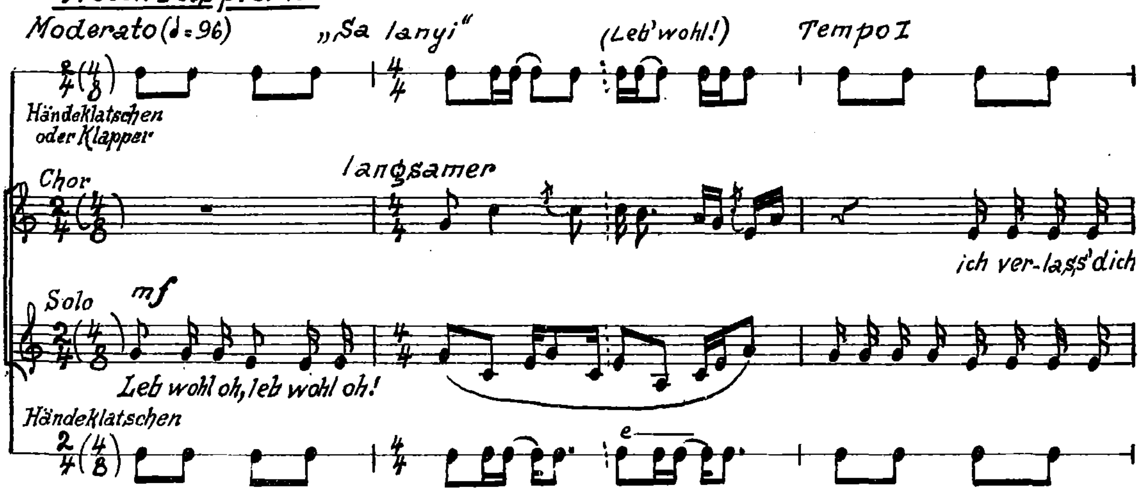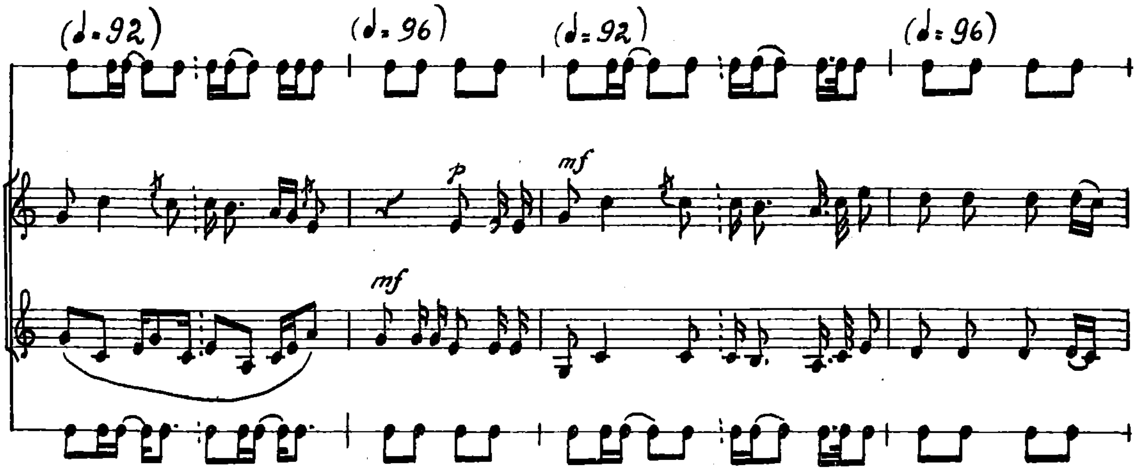


Notenbeispiele zu Karl Schück: JAZZ IN AMERIKA

Notenbeispiel 1



Notenbeispiel 2

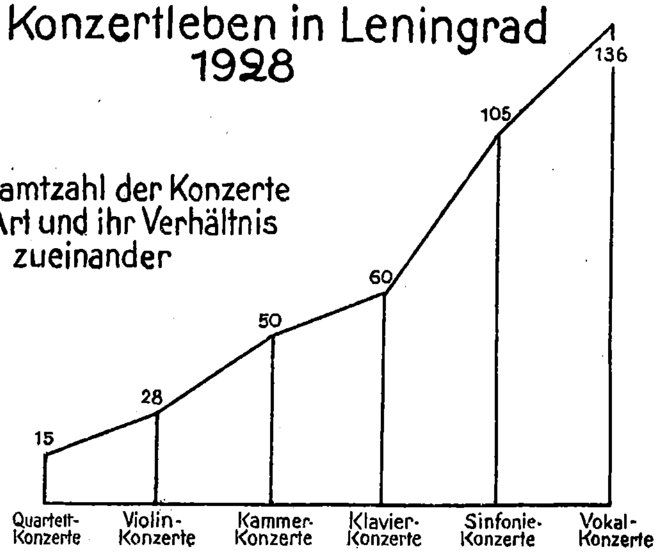



(♩= 92)
(♩= 96)
(♩= 92)
(♩= 96)
p
mf
mf

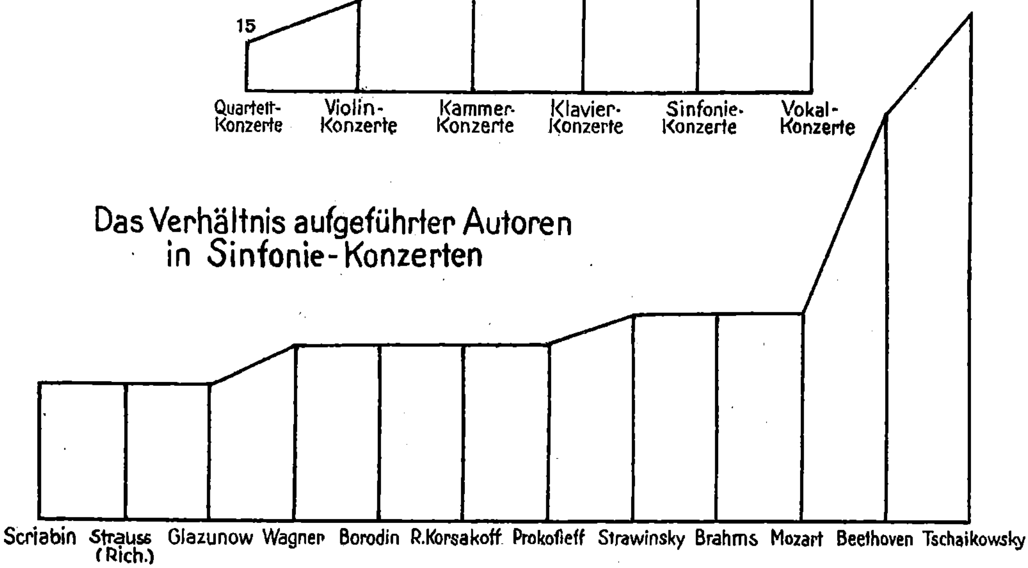
Zu Gruber: Die Musikverhältnisse und das Problem der Musikkultur in Leningrad

Das Konzertleben in Leningrad 1928

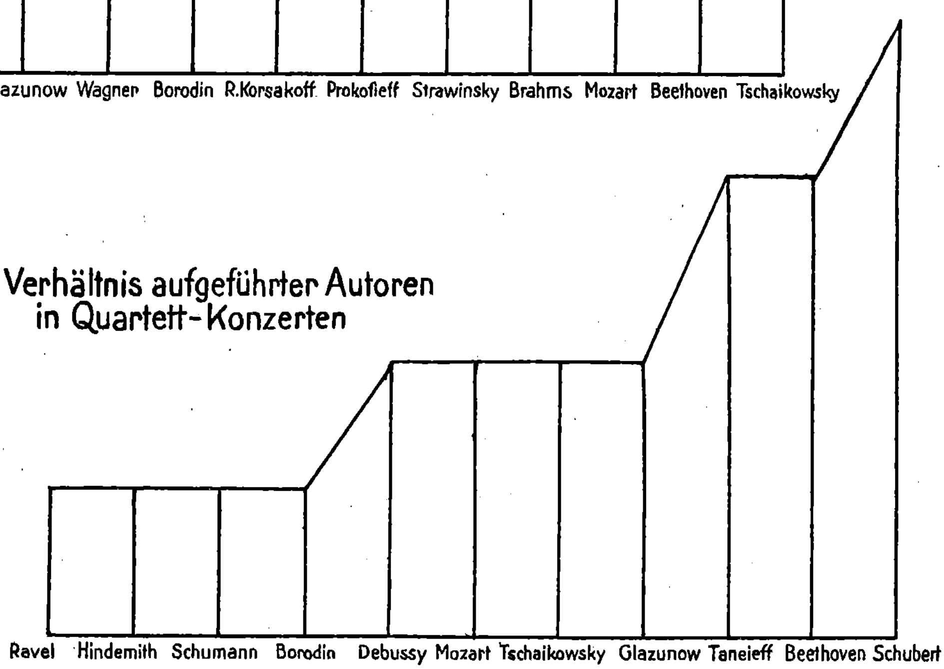
Gesamtzahl der Konzerte aller Art und ihr Verhältnis zueinander



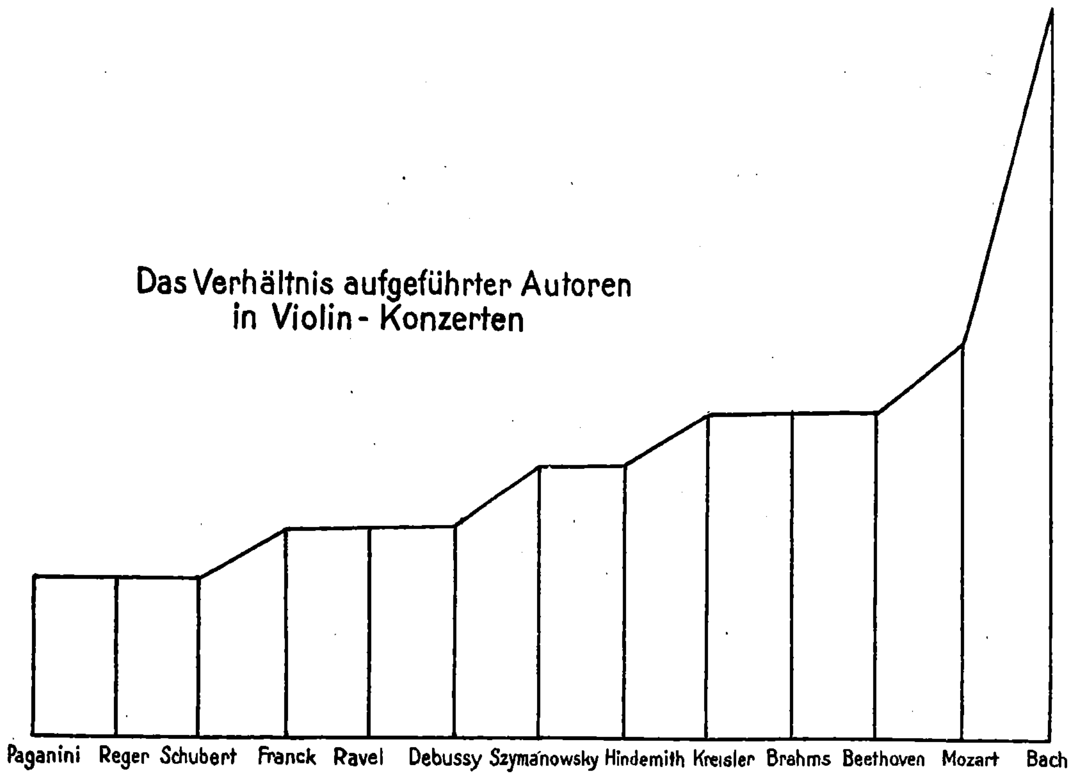
Das Verhältnis aufgeführter Autoren in Sinfonie-Konzerten



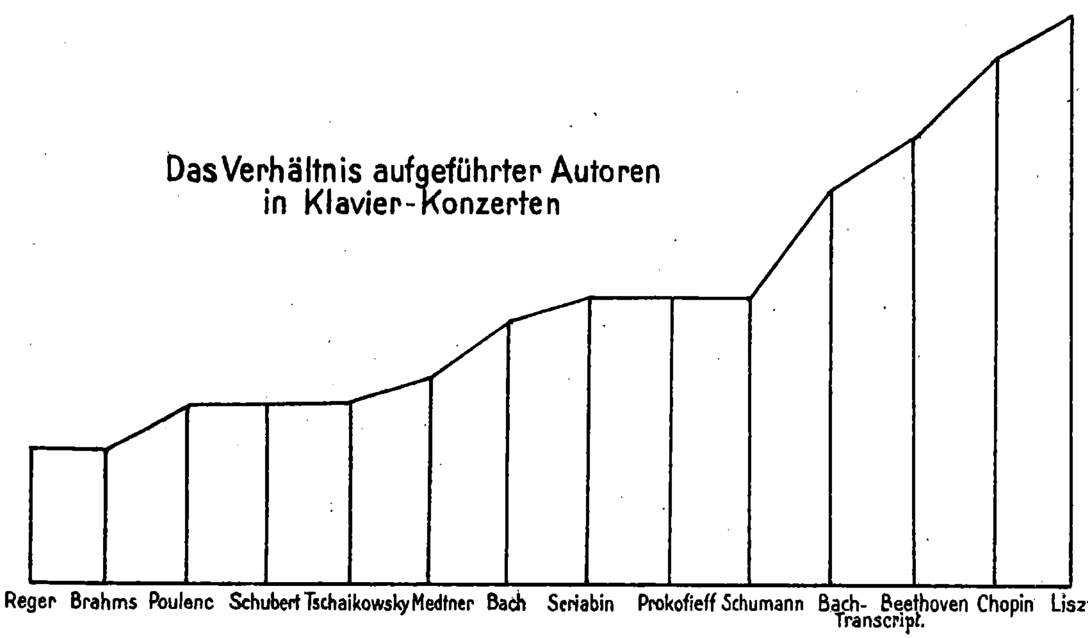
Das Verhältnis aufgeführter Autoren in Quartett-Konzerten



Das Verhältnis aufgeführter Autoren in Violin-Konzerten



Das Verhältnis aufgeführter Autoren in Klavier-Konzerten



MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u.Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18 / Druck: B. Schott's Söhne, Mainz

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

ZUM INHALT

Es handelt sich in den wesentlichen Aufsätzen dieses Heftes um das Theater. Häufiger schon hatten wir die Oper als Thema gewählt; absichtlich wurde diesmal der Kreis größer gezogen. Die Oper bleibt zwar Ausgangspunkt, doch wird die Fragestellung über sie hinaus erweitert. Es ist auch für den Musiker und den Musikliebhaber wichtig, sich immer wieder darüber klar zu werden, wie weit die Tendenzen der andern Künste mit der Musik übereinstimmen oder wo sie andere Wege gehen. So erscheint Theater im Verhältnis zur Oper als der umfassendere Begriff. Das Drama und seine Verwirklichung auf der Bühne kennen teilweise dieselben Schlagworte wie die Oper und setzen sich mit ihnen auseinander. Es kommt hinzu, daß gerade in unserer Zeit die Zusammenhänge zwischen der Oper und dem Wortdrama immer stärker werden, daß ein Dichter wie Brecht immer eindeutiger zur Musik hinüberneigt, daß Schauspielregisseure der Oper gelegentlich ein ganz neues Gesicht geben, daß die Entwicklung des Bühnenbildes in der gleichen Richtung zu liegen scheint. Alle diese Gesichtspunkte rechtfertigen wohl, den Gesichtskreis über die Musik hinaus weiterzuspannen.

In den Auslandberichten stellen wir einstweilen die fernen Länder in den Vordergrund. Man wird die Untersuchung über das amerikanische Musikleben zwanglos mit den im vorigen Hefte gegebenen Berichten über die Entstehung des Jazz verbinden können. Unsere Rubrik über den Rundfunk, Film und die technische Seite der Musik wird im nächsten Heft auf neuer und erweiterter Grundlage wieder aufgenommen.

Die Schriftleitung

THEATER

Hans Mersmann (Berlin)

UNSER VERHÄLTNIS ZUR NEUEN OPER

1.

Nachdem es sich ereignet hat, daß die Oper in der Entwicklung der gegenwärtigen Musik eine ganz eigene, teilweise führende Rolle spielt, statt, wie früher meist, den Revolutionen der Instrumentalmusik in beträchtlichem Abstand zu folgen, hat man sich immer mehr daran gewöhnt, sie nicht nur musikalisch, sondern auch kulturell und soziologisch zu betrachten. Denn die gegenwärtige Oper ließ sich nicht einfach als eine musikalische Angelegenheit abtun. Zwar wurde gerade sie zum Schauplatz weittragendster stilistischer Reformen, aber man spürte mehr hinter ihr als nur musikalische Äußerung. Mit einer Musik verbunden, die ein neues und produktives Verhältnis zum Hörer fordert, war die Oper auf eine Neuordnung dieses Verhältnisses zum Verbraucher besonders stark angewiesen. Denn, konnte man neue Instrumentalmusik auf die kleinen Kreise von Gesellschaften und Arbeitsgemeinschaften beschränken, so duldete schon der aufgewendete Apparat und der Wirklichkeitssinn des Theaters keine Isolierungen. Die Oper brauchte und fand innerhalb der neuen Musik die breiteste Resonanz. An ihr regulierte sich das Verhältnis des Durchschnittsmenschen zur gegenwärtigen Kunst. Ein nichtsahnendes Abonnentenpublikum, durch blinden Zufall einer fortschrittlichen Oper gegenübergestellt – das zwang zu irgend einer Entscheidung.

So ergab sich für die heutige Oper eine soziologische Perspektive, welche überhaupt erst an Fragen, auch wenn sie musikalischer Natur waren und das Kunstwerk als solches betrafen, gelangte, die der musikalischen Untersuchung verborgen blieben. Diese soziologische Betrachtungsweise hat zwei Seiten. Die eine liegt außen und umspannt das Theater selbst, den Stoff, die Form des Theaterbesuchs, die Forderungen des Kunstwerks und die des Verbrauchers. Die andere Seite liegt gleichsam innen und ist wieder tief mit psychologischen Fragestellungen verflochten. Sie bezieht sich auf einen grundsätzlichen inneren Wechsel in dem Verhältnis zwischen Hörer und Kunstwerk. Konnte der musikalisch nicht vorgebildete Hörer die gegenwärtige Oper überhaupt bejahen, so mußte sich in ihm jene Wandlung seiner eigenen menschlichen Einstellung bewußt oder unbewußt vollzogen haben, von der im folgenden die Rede sein soll.

2.

Das Kunstwerk des 19. Jahrhunderts, die Symphonie etwa seit Beethoven, das Musikdrama, besonders in Wagner, beruhte auf einem Sich-Identifizieren des Hörers mit dem Werk. Es war dies eben jene Einstellung, aus welcher das gleiche Jahrhundert die sogenannte Einfühlungsästhetik formuliert hatte. Je stärker sich der

Hörer mit dem Werk, das heißt auf die Oper übertragen: mit dem Stoff und den handelnden Personen identifizieren, je mehr er sich ausschalten, sich an das Kunstwerk hingeben konnte (alle diese Begriffe gehen von Tieck und Wackenroder an durch das 19. Jahrhundert), um so vollkommener gelangte das Kunstwerk in ihm zur Erscheinung. In diesem Prozeß setzt die ethische Idee des Musikdramas, in Erneuerung alter dramatischer Theorien, an: der Hörer soll durch das Werk erhoben, geläutert, „erlöst" werden. Dies geschieht, indem er sich mit großen, edlen Handlungen und Menschen identifiziert.

Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildete der Tristan. Hier waren die breitesten Brücken zur Seele des Hörers geschaffen, die äußere Handlung zurückgedrängt, das „Drama" ganz nach innen gelegt. Dazu kam das Neue: eine Musik, welche (für die Ohren ihrer ersten Hörer!) suggestiv, berauschend, narkotisch wirkte. Die Hingebung an das Werk wurde in größtem Umfang erreicht. Diese Musik lähmte den Willen, schaltete den Intellekt aus, duldete nur noch ein passives, mediales Sichentäußern. Man kann in der Situation des Tristan die reinste Erscheinungsform des Verhältnisses zwischen Werk und Hörer in der Romantik erkennen.

Zwei Störungen sind in der folgenden Zeit erkennbar. Die eine, breitere geht in derselben Richtung weiter. Es ist das Musikdrama, das von Wagner über Strauß zu Schreker führt. Das Verhältnis des Hörers zum Werk bleibt dasselbe, nur die Zonen der Einfühlung wechseln. Der sexualbetonte Mensch Schrekers bot dieser Einfühlung freilich eine breitere Plattform; gerade von dieser Perspektive aus wird die isolierte Stellung des Tristan, sein künstlerischer Wert und zugleich die enorme Gefahr, die von ihm ausgeht, offenbar. Daneben werden Reaktionen sichtbar. Der Kultus der Märchenoper, eine durchaus romantische Angelegenheit, weist schon in die Richtung, welche sich vielleicht am besten als Übergangslage bezeichnen läßt. Der Unwirklichkeit des Stofflichen entspricht schon hier eine grotesk überspitzte oder stilisierte Darstellung des Menschen.

Busoni, der Prophet der neuen Musik, hat wohl als einziger diese wesentlichsten Zusammenhänge der Opernentwicklung erkannt und schon früh („Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst", der zuerst 1907 erschien!) mit erstaunlicher Schärfe formuliert. Wenn er gegen das Liebesduett auf der Bühne kämpft, vielleicht ohne sich über die letzten Gründe seiner Stellung ganz klar zu sein, so setzt er an dem Kernpunkt der Beziehung zwischen Hörer und Werk an. Er fordert von der Oper, daß sie Spiel sei und Täuschung. Der Hörer solle sich stets bewußt bleiben, daß er ein Spiel vor sich habe, eine „anmutige Lüge", damit er sich ihr nicht hingebe wie einem wirklichen Erlebnis. Hier ist das Problem in seiner ganzen Tragweite gefaßt. Für Busoni selbst liegen die Konsequenzen in der Richtung eines zauberhaften, seine Unwirklichkeit betonenden Spieles. Das führte ihn zur „Brautwahl" und schließlich zum „Doktor Faust". Seine Stellung zu dieser Frage ist typisch für ihn selbst; die künstlerische Verwirklichung gab nur eine Teillösung, seine Erkenntnis aber wies in eine weite Zukunft voraus.

3.

Eine eigenartige und selbständige Stellung hat der Impressionismus in diesem Zusammenhang. Oder richtiger: seine einzige große musikdramatische Tat, Debussys „Pelléas et Mélisande". Diese Oper ist ihrer ganzen Anlage nach ein Musikdrama. Aber schon Maeterlinck rollt in seinem Texte alle Fragen auf. Seine Menschen sind nicht

wirklich; sie stehen und schreiten nicht, sondern gleiten wie Traumgestalten. Man kann sich mit ihnen nicht identifizieren, weil sie sich nicht greifen lassen. Debussys Musik läßt sich nicht auf eine Formel bringen. Große Teile dieser Partitur sind dramatisch. Aber daneben stehen andere, die in ihrer Einstellung zum Drama unerhört neu wirken. Seelische Entwicklungen von schwelender Spannung erscheinen in der Musik ohne jede Dynamik, ohne große Kurven, in einer fast spielerischen Gelöstheit. Das scheinbar rein koloristische Motiv des rieselnden Brunnens im Garten trägt an entscheidenden Stellen das Schicksal der beiden Menschen. Nicht Spannungen werden gestaltet, nicht ein dramatisches Werden, sondern eine, freilich mit unheimlichen Kräften geladene Atmosphäre.

Eine sichtbare Erscheinung dieser neuen Einstellung ist Debussys Formbild, das selbständige, meist völlig heterogene Teile mosaikartig aneinander reiht. Auch die Struktur dieser einzelnen Teile ist wichtig: es sind fixierte, stehende Farben, aber keine dynamischen Entwicklungen. Diese musikalischen Teilfeststellungen mußten gemacht werden, um das Wesentliche zu erkennen: man kann sich an diese Musik nicht so entäußern wie an den Tristan. Sie trägt nicht weiter, ihre Kurven brechen ständig ab. Das Drama erscheint wie in der Ferne, in feinen Dunst gehüllt. Auch mit Debussys Musik kann man sich nicht mehr so identifizieren wie mit dem Musikdrama Wagners. Es war schon gesagt: die Situation ist nicht überall gleich, an manchen Stellen bricht das Drama unmittelbar durch, aber an vielen andern bleibt es durch die gebrochene, feine Farbigkeit verhüllt.

Unter Debussys Nachfolgern hat kaum einer diesen entscheidenden Gedanken weitergeführt. Dukas' „Ariane et Barbebleue“ neigt wieder mehr zum musikdramatischen Ausdruck. Am ehesten gehört das impressionistische Ballett in diesen Zusammenhang. Es erscheint gleichsam als eine Fortsetzung der im Dramatischen verkümmerten Oper. Menschen, die nicht mehr handeln und reden können, erstarren zu lebenden Bildern, später sogar zu Marionetten. Ravels Ballette sind in diesem Zusammenhang charakteristisch. Hier war zugleich eine erste unmittelbare Verwirklichung des neuen Verhältnisses erreicht. Freilich nicht durch die Oper sondern gegen sie. Denn die psychologische Einstellung des Hörers zum Ballett war von vornherein die entgegengesetzte als zur Oper. Auch dies war nur eine Teillösung.

Die Klärung und Umwälzung, welche einige neue Opern verursachten, wurde durch die Bewegung vorbereitet, die wir heute als Händelrenaissance bezeichnen. Unser ganz neues und produktives Verhältnis zu Händel als Musikdramatiker beruhte nicht nur auf der Freude an seiner Person und seiner Musik, sondern war vor allem auch durch seine für uns neue Gestaltung des Dramatischen bedingt. Hier erlebten wir zum ersten Male das Drama als Spiel. Zwar handelte es sich auch bei ihm um „große“ Schicksale und Entwicklungen. Aber dieses Geschehen vermochte uns nicht zu ergreifen. Es war, zwar nicht dramatisch, wohl aber musikalisch in höchstem Grade stilisiert, gebunden in absolute musikalische Formen, eingebettet in eine Kette von Arien und Rezitativen. Wir sahen dieses Spiel in großer Entfernung, gleichsam mit umgekehrtem Opernglase. Nicht in verschwommenen Konturen und dunstig, wie das impressionistische Musikdrama, sondern im Gegenteil: außerordentlich scharf und klar, aber ganz entfernt. Diese Entfernung war so groß, daß sie wiederum ein Sichidentifizieren mit dem Werke

hinderte. Statt ein Drama mitzuerleben, sahen wir ein Spiel vor uns abrollen. Und nun wurden die Sinne frei für die Musik, ihr Formspiel, ihre Verknüpfungen, ihre typischen, wiederkehrenden Inhalte.

4.

Die gegenwärtige Oper hatte zunächst rein musikalische Ziele und sorgte sich noch nicht um ihre Beziehung zum Hörer. Man kann in der Entwicklung des letzten Jahrzehnts zwei Phasen unterscheiden. In der ersten spielen sich die Reformen und Revolutionen der Oper in der Musik selbst ab. Erst in der späteren, zweiten greifen sie auch auf das Drama selbst, auf die Handlung, die Darstellungsform über.

Zum ersten Typus gehören Werke wie Alban Bergs „Wozzeck" und Hindemiths „Cardillac". Ansätze der Umwandlung finden sich freilich auch in den Textbüchern, besonders im „Wozzeck", aber sie gehen noch nicht so weit, daß sie das Fundament des Werkes umgestalteten. Das Neue dieser Opern liegt darin, daß sie Musik und Drama, die eben im Musikdrama unauflöslich verschmolzen waren, von einander trennten und der Musik formal und stilistisch ihre Eigengesetzlichkeit zurückgaben. Sie illustrierte oder untermalte das Drama nicht mehr, weder stofflich noch psychologisch, sondern ging einen eigenen, selbständigen Weg. Berg bedient sich dabei musikalischer Formen und nennt seine Szenen Invention, Passacaglia oder Fuge. Hindemith greift mehr auf die geschlossenen Formen des alten Operntypus zurück und schreibt Arien, Duette oder Chöre.

Die ganz neue Beziehung zwischen Wort und Ton, in welche auch die Singstimmen immer mehr hineingezogen wurden, begnügt sich nicht mit der Übernahme absoluter musikalischer Formen in die Oper. Sie gibt der Musik einen neuen Stil und dadurch eine neue Funktion im Drama. Bezeichnend ist, daß nun mit einem Male in nie gekanntem Grade Polyphonie in die Opernpartitur eindringt. Das Musikdrama kannte Polyphonie nur als Geste, als leere Atrappe. Jetzt baut Alban Berg aus einer kurzen, abrupten Szene Büchners eine Doppelfuge, welche von Singstimme und Orchester gleichermaßen getragen wird. Das erscheint zunächst nicht nur stilistisch als ein ungeheures Wagnis, sondern wird zum deutlichen Symbol einer veränderten Einstellung des Dramas überhaupt. Die Musik illustriert nicht, sie zieht den Hörer nicht zum Stoff hinüber, sie reißt ihn nicht mit sich fort, sondern sie baut vor ihm. Und zwingt ihn durch die Kraft ihrer Gestaltung, dieses Bauen, dieses eigene Wachstum mitzuleben, aber entfernt und ohne sich an das Werk zu verlieren.

Es bereitet sich hier eine neue Situation vor, die nun zu dem zweiten vorher gekennzeichneten Operntypus führt. Er wird etwa durch Strawinskys „Oedipus Rex", schon früher durch seine „Geschichte vom Soldaten", in jüngster Zeit durch Hindemiths „Neues vom Tage" vertreten. Das vorher nur von der Musik aus neu geordnete Verhältnis zum Hörer greift auf das Drama als Ganzes über. Dem Hörer werden die letzten Möglichkeiten genommen, sich mit dem stofflichen Ablauf der Handlung zu identifizieren. In der „Geschichte vom Soldaten" wird ihm das dramatische Geschehen durch einen neutralen Sprecher erzählt, im „Oedipus Rex" wird durch die Person des Ansagers, der den Inhalt der jeweils folgenden Szene mitteilt, jedes dramatische Gespanntsein im Keime erstickt, in „Neues vom Tage" endlich ist die Handlung grotesk stilisiert, so daß jede Identifizierung von vornherein ausgeschlossen ist.

So entsteht der Typus der „epischen" oder „statischen" Oper, wie man sie auch bezeichnet hat. Sie ist die letzte Realisierung des Ideals Busonis, aber auf einer völlig neuen dramatischen Basis. Strawinsky stellt die Personen seines Oedipusdramas als „statues vivantes" objektiv und bewegungslos vor uns. Die Hauptrolle übernimmt der Chor, die Oper wandelt sich unmerklich zum Oratorium hinüber. Das ist die Situation der griechischen Tragödie, in welcher auch der Stoff vom Hörer gewußt, aber nicht erlebt wurde. Der alte Hörer, der gewohnt ist, durch das Geschehen auf der Bühne und im Orchester gespannt, fortgerissen, erhoben zu werden, steht hier zunächst ratlos. Er findet nichts mehr, womit er sich identifizieren kann. Er kann ein solches Werk nur aus der Ferne betrachten, staunend, vielleicht zunächst sogar abgeschreckt.

5.

Da tritt noch einmal in dem Verhältnis von Werk und Hörer eine Veränderung ein, welche die hier gezeichnete Entwicklungslinie abschließt und überhaupt erst ganz verstehen läßt. Die Stücke, um die es sich jetzt handelt, stellen den älteren Operntypus nicht nur endgültig in Frage, sondern sie zertrümmern ihn. Was jetzt geschieht, spielt sich nur noch teilweise auf dem Theater ab. Was Brecht und Weill mit der „Dreigroschenoper", Hindemith und Weill mit ihrem in Baden-Baden aufgeführten „Lehrstück" gewollt haben, enthüllt unter dieser Perspektive erst seinen Sinn. Ein Spiel wird gezeigt, das jeden angeht. Jeder der da unten im Theater sitzt, fühlt sich getroffen. Er braucht sich mit dem Werk nicht mehr zu identifizieren, weil das Umgekehrte geschehen ist: das Werk identifiziert sich mit ihm. Es gibt keine Höhe mehr, auf der es spielt, zu welcher der Hörer hinaufsehen muß, keine großen und edlen Taten mehr, mit denen er sich in einem verborgenen Winkel seiner Seele gleichsetzen möchte. Nein: er findet sich so auf der Bühne, wie er selbst ist; seine eigenen verborgenen Kreise werden mit brutalem Realismus aufgedeckt, seine eigenen Gemeinheiten werden ihm gezeigt. Es muß sich natürlich nicht immer um diese Grenzfälle handeln. Es genügt, wenn der Chor im „Lehrstück" dem abgestürzten Flieger die Gloriole seines Heldentums fortnimmt und ihn als einen gewöhnlichen Menschen entlarvt.

Für die musikalische Lösung dieses Problems liegen alle Möglichkeiten offen: Weills reißende Jazzrhythmen und seine banalen schlagermäßigen Melodien, aber auch Hindemiths im Chorischen zu einer fast gregorianischen Einfachheit geklärte Einstimmigkeit und seine in den instrumentalen Teilen durchaus komplizierte Polyphonie.

Der Musik wird hier etwas von ihrer Wichtigkeit genommen. Sie ist nicht mehr so ausschlaggebend wie vorher. Sie umspannt weite Kreise und gegensätzliche Haltungen. Die Vorstöße der neuen Oper, die als musikalische Revolution begannen, entspannen sich zum Spiel, zum Zusammenwirken aller Kräfte, schließlich auch zur Einbeziehung des Hörers in das Kunstwerk, an dem er mitsingend Teil haben soll. Eine Art Gesamtkunstwerk entsteht, dessen Darstellungsformen unwichtig werden. Es umfaßt Drama, Oper, Oratorium, Tanzspiel und Film mit gleicher Selbstverständlichkeit.

Nun hat der Kreis sich geschlossen. Wir haben uns einmal um uns selbst gedreht. Dem Kulminationspunkt der romantischen Oper im Tristan, diesem Höhepunkt der Hingabe an das Werk und der Preisgabe des eigenen Selbst wird der zuletzt bezeichnete Typus zum Gegenpol. Das Werk zieht den Hörer nicht mehr zu sich hinauf,

sondern geht unpathetisch und innerlich wahr zu ihm hinüber. Auf einer neuen Ebene entsteht ein Einklang. Die Entwicklungslinie aber, die zwischen diesen beiden Polen schwingt, wird von den besten Kräften unserer heutigen Musik getragen und ist darum nicht Übergang (was sie von dieser Perspektive aus scheinen könnte), sondern ein Stück eigenen, lebendigen Lebens.

Fritz Walter (Berlin)

MODERNE THEATERREGIE

Eine der interessantesten und umstrittensten Berliner Aufführungen der vorigen Spielzeit war die Opern-Inszenierung eines Schauspiel-Regisseurs: „Der fliegende Holländer" in der Kroll-Oper unter Jürgen Fehlings Regie. Diese Aufführung bot die besten Ansatzpunkte, um sich über Wesen und Absichten gegenwärtiger Inszenierungsversuche, moderner Regieprobleme Klarheit zu verschaffen. Sie empörte die einen, welche die Operntradition durch die radikale Entfernung alles dekorativen Plunders und szenischen Aufputzes verletzt glaubten; aus eben diesem Grnnde begeisterte sie die anderen, die eine Volkslegende, einen Mythos in seiner ursprünglichen Reinheit wieder dargestellt sahen und erlebten.

Ähnliche Feststellungen konnte man bei der Inszenierung von Strawinskys „Geschichte vom Soldaten" durch den Schauspiel-Regisseur Jakob Geis treffen. Während man in früheren Aufführungen häufig ein buntes, mehr oder minder gefälliges Marionettenspiel sah, war hier durch die Erweiterung des Bühnenraumes, das heißt durch den Einblick in den technischen Apparat der Bühne, gleichsam das mechanische Getriebe des ganzen Spiels bloßgelegt.

Am Beispiel dieser Inszenierungen wird ihre gemeinsame Richtung und Absicht klar. Sie wenden sich weg von der bloßen Erscheinung des szenisch Darzustellenden und zielen auf die unmittelbarste Verdeutlichung seines Inhalts ab. Nichts anderes aber bestimmt Tendenz und Bewegung moderner Theaterregie überhaupt, soweit sie künstlerisch und entwicklungsmäßig von Bedeutung ist. In den Aufführungen unserer namhaften Regisseure vollzieht sich als sichtbarster künstlerischer Vorgang ein Klärungs- und Reinigungs-, ein Vereinfachungs- und Versachlichungsprozeß. Seine Gründe sind unschwer zu erkennen.

Die vorletzte große Epoche des Theaters, die durch den Namen Max Reinhardt gekennzeichnet ist, war eine Theaterkunst des sinnlichen Erlebnisses, des Formen-, Farben-, Klangrausches. Ein großer Regisseur versinnlichte einer in ihren geistigen und materiellen Beständen gesicherten Gesellschaft den vielfältigen Zauber szenischer Erscheinungswelt. Es wäre falsch und vermessen, diese Kunst heute als abgetan beiseite zu schieben. Sie existiert, solange ihr Schöpfer existiert, und wer die beiden letztjährigen Inszenierungen Reinhardts, die „Artisten" und die „Fledermaus" gesehen hat, wird sie als rein theatralisch stärkste Eindrücke nicht vergessen.

Aber mit dem Ausbruch des Krieges wurde die Menschheit einem alle Gebiete des Lebens ergreifenden Umwälzungsprozeß unterworfen, der, heute längst noch nicht geklärt und abgeschlossen, mit dem Wandel aller geistigen, menschlichen, wirtschaftlichen Verhältnisse ein neues Publikum geschaffen hat, nach dem sich Sinn und Wesen des

Theaters neu zu orientieren haben. Wir sind bemüht, uns aus den Trümmern der alten eine neue geistige Ordnung zu schaffen und für unsere gesamte menschlische Existenz wieder eine tragfähige Basis zu finden. Wir können es uns nicht mehr gestatten, Kunst als „Befreiung vom Alltag" zu konsumieren, als „Feierstunde" zu genießen. Wir wollen und müssen uns auch im Theater über unsere äußere und innere Situation, über die Bedingungen und Grundlagen unseres Lebens klar werden.

Der Mann, der zuerst und an sichtbarster Stelle diesen neuen Willensstrebungen, diesem veränderten Lebensgefühl auf dem Theater zum Ausdruck verhalf, war Leopold Jessner, der Intendant der Berliner Staatlichen Schauspielhäuser. Seine Inszenierungen, vom „Wilhelm Tell" und „Richard III." über Grabbes „Napoleon", Hauptmanns „Weber", den „Oedipus" des Sophokles bis zu Shakespeares „König Johann", war bei allen stilistischen Wandlungen im einzelnen eines gemeinsam: der Historie auf der Bühne eine gleichnishafte Bedeutung für unsere eigene, von weltgeschichtlichen Konflikten erschütterte Zeit zu geben. Das geschieht durch den Verzicht auf jegliches bunte historische Schaugepränge, durch die Herausarbeitung und ruhige Darlegung der Vorgänge, die beispielhafte Bedeutung gewinnen sollen, in ihrer denkbar knappsten szenischen Formulierung. In der Aufführung der „Weber" z. B. wurde bei der Erstürmung des Fabrikantenhauses auf den naheliegenden Effekt eines lärmenden Massentumultes verzichtet; die revoltierenden Weber kamen einzeln, staunend und lautlos in die Räume des reichen Dreißiger, überwältigt von der Pracht der Einrichtung; und erst allmählich, ganz stumm, gründlich und mit sachlicher Hingabe gingen sie dann an die Zerstörung des Mobiliars. Sinnfälliger konnten Gegensatz und Zusammenprall zweier Welten kaum demonstriert werden. Im „König Johann" wiederum wurden schwierig zu überschauende politische Verwicklungen und Zusammenhänge an Hand von Erd- und Genealogiekarten aufgezeigt.

Nun hat man eingewendet, daß der Zweck des Theaters nicht lehrhafter Natur sei, daß das Theater eine Kunstform der sinnlichen Wahrnehmung sei und bleibe. Aber das moderne Theater, das sich bei der äußeren Erscheinung der Dinge nicht begnügt, verzichtet deshalb keineswegs auf Anschauung. Zu Ende der vorigen Spielzeit inszenierte der Regisseur Erich Engel, der unter die bedeutendsten jüngeren Regisseure des deutschen Theaters zählt, ein Lustspiel „Störungen" des jungen Berliner Schriftstellers Hans Meisel. Es spielt in einer Familienpension und könnte bei flüchtiger Betrachtung für ein Milieustück naturalistischer Schule gelten. Es ist in Wahrheit eine mit witzigster Beobachtung geschriebene Komödie ausgebooteter, haltlos und überflüssig gewordener Nachkriegsexistenzen, die in dieser Pension wie Schiffbrüchige auf einer Insel gelandet sind. Früher hätte man das Stück als detaillierte psychologische Studie mit allen Einzelheiten seines örtlichen Kolorits gespielt. Erich Engel inszenierte es in beweglichen Wänden, im offenen Bühnenraum, den eine riesige Himmelskarte abschloß. So machte er die Winzigkeit, die Relativität dieser Menschen und ihrer Schicksale anschaulisch und gab zugleich beiden auch ihren festen Platz im Universum. Derselbe Erich Engel hatte ein Jahr zuvor Ibsens „Gespenster" vor teilweise durchsichtigen Zimmerwänden inszeniert. Und ein enges, scheinbar abgeschlossenes bürgerliches Familienschicksal wurde dadurch in allen seinen Verflochtenheiten und perspektivischen Tiefen deutlich.

Es gibt keine isolierten Bewegungen. Diese Tendenz, den Einzelfällen der Wirklichkeit auf die gemeinsame Lebensgrundlage zu kommen, findet sich in den anderen Kunst-

formen unserer Zeit wieder. Sie macht das künstlerische und das Erfolgsgeheimnis des russischen Films aus, sie erklärt die wachsende Bedeutung, die ständig sich mehrende Produktion des Romans. Seine künstlerischen Aufgaben, seine epischen Gesetze bestehen geradezu darin, die Gesamtzusammenhänge des Lebens aufzuspüren und darzustellen. Und eben von hier aus hat man gegen die gleichen Bestrebungen beim Theater argumentiert, daß dieses seiner künstlerischen Struktur nach immer nur einen Ausschnitt, einen – für das Ganze typischen – Teil des Lebens wiedergeben kann und darf. Dieser Einwand hatte seine Berechtigung, solange sich im Einzelfall des Helden auf dem Theater das Allgemeingültige eines Zeitschicksals manifestieren konnte. In unserer Zeit aber existiert der Held nicht mehr, im durchrationalisierten Organismus unseres Lebens ist kein Platz mehr für ihn, ja man könnte mit einem Paradoxon sagen, das Heldentum dieser Zeit bestehe in dem unheroischen Wesen ihrer Menschen, in der stillen, unaufheblichen, duldenden Kraft, mit der jeglicher sich den Funktionen seiner Arbeit und seines Berufes einordnet. Unter diesem Gesichtspunkt allerdings hat die Frage ihre Berechtigung, ob denn dem Theater und dem Drama überhaupt noch die erste und führende Stellung zukommt, die es in der Kunstanschauung früherer Zeiten unbestritten hatte. Diese Frage zu beantworten, ist hier nicht der Ort; es ist, glaube ich, vorerst überhaupt noch nicht die Zeit, sie endgültig zu entscheiden.

Jedenfalls gibt es unter den Regisseuren der Gegenwart einen, der mit unablässiger Leidenschaft und mit genialem (wenn auch oft irrendem) Theaterinstinkt bemüht ist, die Totalität des Lebens auf der Bühne zu erfassen: das ist Erwin Piscator. Ihm dient das Drama nur noch als Rohstoff, aus dem ein Totalbild des Vorgangs zu gewinnen ist, den das jeweilige Theaterstück nur an einer Gruppe von Menschen oder Handlungen sichtbar werden läßt. So wollte er in Tollers „Hoppla wir leben“ die deutsche, im „Rasputin“ die russische Revolution zeigen, im „Schwejk“ den Krieg und jetzt in Mehrings „Kaufmann von Berlin“ die deutsche Inflation. Da Piscator erkannt hat, wie unser gesamtes gegenwärtiges Leben unter den Bedingungen und Gesetzen der Technik steht, und da die Einrichtung einer modernen Bühne selber ein höchst sinnfälliger technischer Apparat ist, so läßt er diesen in all seinen illusionslosen, nackten Erscheinungsformen spielen. Auch er ein Zauberer, aber einer, der die Materie selber beschwört. Das Gestänge und Gerippe des szenischen Aufbaus ist sichtbar, die Laufbrücken schweben auf- und abwärts, die Drehbühne wird zur rollenden Weltkugel, und waren es einstmals die festen Bretter, die die Welt bedeuteten, so sind es bei Piscator die laufenden Bänder.

Als im Frühjahr bei den Berliner Festspielen die Mailänder Scala gastierte – die italienische Oper, dieses Musterbeispiel, diese Vollendung einer in klanglichen und Augenreizen schwelgenden Kunst, wie man glauben konnte – da wurde das große Erlebnis dieses Gastspiels die vollkommene und wunderbare Präzision, Exaktheit und Genauigkeit, mit der Toscanini die Aufführungen seiner Gruppe dirigierte. Otto Klemperer schrieb damals, daß Toscaninis Kunst mehr als schön, das sie richtig sei. Dieses Wort trifft ins Zentrum der gesamten gegenwärtigen Kunstsituation und bezeichnet ihre Marschroute auch auf dem Theater. Eine Zeit, die zu verwirrt, zu unsicher, zu tastend in ihren geistigen Begriffen und zu gefährdet in ihrer materiellen Existenz ist, um sich das „Schöne“ in der Kunst gestatten zu können, muß bemüht sein, das „Richtige“ zu ermitteln. Solchem Versuch will auch das moderne Theater dienen.

Monty Jacobs (Berlin)

CHAOS 1929

Zur gegenwärtigen Situation des Dramas in Deutschland

Die Stunde für den neuen Gerhart Hauptmann hat längst geschlagen. Weil er sich indessen noch immer nicht zeigen will, so sind wir in das Chaos geraten. Denn nur vom Dramatiker aus kann das Problem des neuen deutschen Theaters gelöst werden. Nur am Dramatiker fehlt es. Noch niemals hat unsere Bühne in einem Reichtum an Talenten der Schauspielkunst, der Regie, der Bildnerei prassen können wie jetzt. Aber es ist, als ob ein edler Gaul mit leerem Sattel auf der Rennbahn ungeduldig vorausgestürmt wäre, es ist, als ob er nun am Ziel, mit zitternden Flanken, dastünde, wartend bis endlich der Reiter kommen soll.

Die armen jungen Kritiker von heute! Sie haben unter den Bühnendichtern Deutschlands niemand, für den sie sich raufen können, für den es zu raufen lohnt. Ihr naturgemäßer Krieg gegen die ältere Generation muß schon deshalb abgeblasen werden, weil die Alten die neuen Götter am frühesten anerkennen. Gewiß nicht immer aus Überzeugung.

Kein Kampf, kein Leben. Daher diese Apathie, diese billigen Weissagungen vom Untergange des dramatischen Abendlandes, diese Interesselosigkeit der großen Menge. Freilich, morgen kann der Wind umschlagen. Nur eine Persönlichkeit braucht zu erscheinen und alles kehrt wieder: der Streit, die Anteilnahme, das Leben. Ein Bühnendichter der Zeit, und sofort mag das Theater aller Box- und Vox-Häuser, aller Filmwände spotten. Nur ein provinzielles Vorurteil kann den Sport, das Kino, das Radio für ein Ermatten der Bühne verantwortlich machen. Lauter Gewalten der Gegenwart, denen sich ein Theater der Gegenwart brüderlich zuneigen müßte.

Vor einem Jahrzehnt, unmittelbar nach dem Kriege, sah es eine Zeitlang so aus, als ob dieses neue Drama schon im Eilmarsch herbeirücke. Die Sehnsüchtigen, die Sorge, Unruh, Göring rissen sich schier die Brust auf, um Leidenschaft aus neuen Adern strömen zu lassen. Georg Kaisers flinkes Temperament sprang an, faszinierte, weil es den Nerven der Zeit ihr Recht werden ließ und – erlahmte. Karl Sternheim erschien als Mephisto, der grinsend in die Bürgerstube hineinschnüffelt. Aber er stammte nicht aus dem Höllenfeuer, sondern vom Eisstrand. Brecht, Bronnen, Zuckmayer, sie traten den Erdboden des Verismus. Aber schnell wurde die Luft um Bronnen immer dünner und der Reichste von allen, Bert Brecht, zersplitterte sich in Experimenten, denen der Schöpfer des „Fröhlichen Weinbergs" entschlossen ausweicht, zufrieden auf Gerhart Hauptmanns Wegspur. Wenn die jungen Bühnendichter den Karren nicht vorwärts bringen, so wird jetzt plötzlich herausgefunden, daß die Zuschauer zur Krone der dramatischen Kunst, zur Tragik keine Beziehung mehr aufbringen. Aber nur ja keine Überstürzung mit solchen Entdeckungen! Denn schon vor mehr als zwanzig Jahren hat sie Richard Dehmels suchender Geist drucken lassen. In seiner heute noch sehr lesenswerten Abhandlung über Tragik und Drama heißt es: „Es gibt kein tragisch gewilltes Publikum mehr ... Es ist nirgends in unserer Zeit ein mystisches Drachenei auffindbar, aus dem eine neue, echte Spielart des tragischen Ideals ausschlüpfen könnte." Den Grund

für diese Erscheinung sah Dehmel in der Veränderung, daß die „selbsterlösende Ausnahmestellung des Einzelwillens im Weltgefüge ein unmögliches Ideal“ geworden wäre.

Betrachtungen dieser Art sind neue Erscheinungsformen des ästhetischen Denkens. Noch ein Bühnendichter, der so gern Rechenschaft über seine Absichten ablegte, wie Friedrich Hebbel, begnügte sich damit, sich selbst, nicht etwa das Publikum nach seinem tragischen Willen zu fragen. Ihm schien es wichtig, „das Individuum als nichtig zu überspringen“, Kulturen zusammenprallen, Symbole zu Menschen und Menschen zu Symbolen werden zu lassen. Es kam ihm auch nicht darauf an, seinen Zuschauern in Wien, Weimar, Hamburg Dankgesetze antiker Hörer unterzuschieben. Denn wie die Hellenen mußten sie eine Überschreitung der Menschheitsgrenzen als Frevel ansehen, etwa den unsichtbar machenden Ring des Gyges oder die überirdische Schönheit der Agnes Bernauer. Ob diese Zuschauer wirklich so dachten, darnach fragte Hebbel noch nicht. Ihm war das Publikum nur Objekt der Gesetzgebung. Es hatte Ordre zu parieren.

Wir haben gelernt, anders zu denken. Und so haben wir allen Grund, die Grenzen der Dehmelschen Frage zu erweitern. Wenn er zweifelte, ob das Publikum noch tragisch gewillt wäre, so schickt es sich für uns, heute zu fragen, ob das Publikum überhaupt noch d r a m a t i s c h g e w i l l t sei?

Weil dieser ungeklärte Wille der Menge ein Rätsel bleibt, weil der Bühnendichter sich aber nicht mehr, wie sein glücklicher Ahnherr, darüber hinwegsetzen darf, so tappt er im Düstern. Seine Unsicherheit verstärkt sich, weil er von allen Seiten hört, daß sich die Menschen seit dem Kriege von Grund auf geändert hätten. Wie soll der Ärmste einem Geschlecht beikommen, dessen Wesen in nichts, aber auch in garnichts mehr mit der Generation vor ihm zu schaffen hat?

Vielleicht steigert sich das Selbstvertrauen des Dramatikers ein wenig, wenn er einmal auf eigener Spur dem Dogma von der Metamorphose der Menschennatur seit dem Jahre 1914 nachdenkt. Dann wird er eine trostreiche Entdeckung machen. Zu seiner Überraschung wird er nämlich bemerken, daß zwar die Welt sich verändert hat, aber nicht der Mensch, daß die Probleme ausgewechselt, die Instinkte indessen geblieben sind.

Wer das Volk und die Jugend studiert, wird garnicht auf den Schwindel von der radikalen Veränderung des Menschengeschlechts hineinfallen. Man braucht nur im Theater die Ohren aufzutun, und man wird die ewige Wiederkehr des Gleichen finden. Die alte Posse „Berlin, wie es weint und lacht“ vor dem idealen Publikum der Volksbühne: welch ein Mitgefühl mit der armen, unschuldig verdächtigten Magd. – „Der Kaufmann von Venedig“ im Schiller-Theater: welch eine spontane, durch keine Literaturstunde vorbereitete Heiterkeit, wenn Porzia und Nerissa ihre Männer mit den Ringen zwiebeln! Veränderte Menschen – wer denkt daran?

Nur freilich sind es nicht mehr die gleichen Nerven, nicht mehr die gleichen Interessen. Georg Kaisers Depeschenstil mag zwar auf naive Hörer noch wie eine fremde Sprache wirken. Aber für das Breite und Weitschweifige wird keine Geduld mehr aufgebracht. Einbrüche der Lyrik in die Bühnensprache können nicht mehr auf unerschütterten Ernst rechnen. Einer verdächtigen Theaterromantik stieß Bernard Shaw tief ins Gekröse, nachbohrend bis ans Heft den Stahl. Vor allem hat das Spielerische abgewirtschaftet. Seitdem man ohne Scheu auf der Szene das Heikle beim Namen nennen darf, wirkt es

läppisch, wenn man es altjüngferlich und unentschieden umschwatzt. Man darf das Ernste ernst nehmen, ohne hinter dem Wandschirm der Ironie Zuflucht zu suchen.

Aber dieser Ernst bedeutet um Himmelswillen nicht jene tierische Humorlosigkeit, die von manchen Ästheten damit verwechselt wird. Volk und Jugend beweisen, indem sie diese Ledernen von Herzen auslachen, daß sich auch im eingeborenen Instinkt, das Herz vom Schweren zu entlasten, nichts geändert habe.

Zu diesen Urtrieben gehört nun einmal auch das Gefallen daran, sich von einer stärkeren Phantasie einfangen und über die Rampe ziehen zu lassen, willig im Fingerdruck des Magiers fügsam. Diese Menschen von heute erkennen im Chaos des Dramas von 1929 nur ein einziges Gesetz an. Der Tragik, dem Heroischen möge sie sich verweigern. Aber ohne Zögern liefern sie sich der dramatischen Überrumpelung aus, solange das Mißtrauen ihrer Logik nicht geweckt wird, solange sich das Schicksal, dem sie sich gefangen geben sollen, nicht in die Karten blicken läßt. Weil dieser Trieb zur Hingabe noch zu spüren ist, darf niemand leugnen, daß die Menschen heute wie einst dramatisch gewillt sind.

Aber dieser Wille läßt sich nicht erzwingen. Auch nicht von dem abgeschmackten Spektakel, der eine Weile mit dem Schlagwort Zeitdrama getrieben wurde. Was daran gut scheint, ist nicht neu, was daran neu ist, scheint nicht gut. Denn die Forderung: spielt unsere heutigen Stücke, spielt, was uns angeht! ist so alt, wie das Theater selbst. Immer mußte der Dramatiker, wenn er auf sein Publikum wirken wollte, mit ihm eine Not gemein haben. Irgend ein: in tyrranos! mußte auf dem Vorhang seines Spiels brennen. Antigone, wenn sie den Frevel gegen Menschensatzung verteidigte, war die Trägerin eines Zeitdramas, wie Nora, wenn sie aus den Frauen Helfer und nicht mehr Puppen der Männer machen wollte.

Wer Gewalt über das Herz seiner Hörer gewinnt, nur er wird spielen können, was ihnen wesentlich ist, was sie angeht. Nur Doktrinäre können diese Forderung verengen, bis das Wesentliche zum „Aktuellen" hinabsinkt. Ein Kampf um ein Tagesinteresse, warum soll er von jungen Parteigängern nicht auf die Szene gebracht, nicht von der Szene aus geführt werden? Wie armselig aber, nichts als solchen Tageskampf gelten, bloße Gesinnung über Qualität triumphieren zu lassen. Das falsch verstandene Schlagwort läßt jetzt glücklich schon sauertöpfische, zänkische Eiferer umherlaufen. Wie die Zollwächter beklopfen sie jeden alten oder neuen Theaterwert humorlos nach seiner Rivalität mit dem Zeitungsblatt von heute.

Die Armen, die wissen nicht, wie aktuell Shakespeare seinen Landsleuten war, trotzdem er niemals seiner bürgerlichen Gegenwart ein Motiv entnahm. Sie ahnen nicht, wie unendlich zeitgemäß die Tragödie des Künstlers, des Nervenmenschen, kurzum das Drama „Torquato Tasso" ist. Wenn sie einander ängstlich den Rang ablaufen wollen, so gewinnt jener putzige Forderer das Rennen, der jüngst den Satz drucken ließ: „Für uns hat der literarische Lieferant politischen Propaganda-Materials turmhoch über dem überlegenen Weltdichter zu stehen." Armer Teufel, für den die „Zeit" mit Gittern verrammelt ist!

Dabei ist es so leicht, durch das Chaos unserer Tage zu dringen. Nur zwei Dinge gehören dazu. Courage und Geduld.

Courage ist den Bühnenleitern nötig, damit sie nicht in blasser Angst auf die wechselnden Schlagworte des Tages lauschen, damit sie nicht ihren Prominenten jede Initiative ausliefern. Courage braucht das Publikum, damit es bei einem Blick über die Landesgrenze den Trost schöpfe, auch jenseits der Pfähle wachsen heute keine Shakespeares. Mit Courage wappne sich die Kritik, um voranschreiten und den Streit der Cliquen meiden zu können.

Geduld aber mag uns jene Einsicht bringen, daß unser Spielen mit dem Unwesentlichen, mit den Regieproblemen, mit den Theatermaschinen ja nur die Tage des Harrens ausfüllen soll. Bis endlich die Zeit erfüllt ist, bis vom Dichter her das Rätsel des neuen Dramas gelöst wird, bis der Renner seinen Reiter findet, bis ein Dramatiker, des Streites wert, plötzlich vom Himmel fällt. Dann wird schon deshalb niemand mehr nach dem Zeitdrama schreien, weil noch jenes starke Drama vom Geiste seiner Zeit bis zum Rande gesättigt war. Dann braucht niemand mehr, betäubt vom Tumult der ehrlichen Sucher, der Nebelverbreiter, der Untergangspropheten zu seufzen: und erlöse uns von dem Chaos!

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

REAKTION UND LEBENDIGE ENTWICKLUNG

Die Entwicklung der neuen Musik verläuft durchaus natürlich: sie beginnt als revolutionärer Durchbruch elementarer Kräfte und ordnet diese Kräfte dann zu fester Gestaltung. Damit schien ein Ziel erreicht, das von den verschiedensten Seiten gefordert wurde. Es trat in Sprache, Technik und Form eine Sicherheit und Beruhigung ein, in der man die Gewähr eines neuen Stils erblicken konnte. Eine Reihe von Kunstwerken entstand, die in ihrer Gesetzmäßigkeit endgültig und beispielgebend wirken.

Aber unter der Maske dieser „Klassizität" beginnen sich auch Gegenströmungen in die neue Musik einzuschleichen. Sie drohen, deren Bild zu verfälschen und die ganze bisherige Entwicklung in Frage zu stellen; denn sie entspringen im Grunde einer Gesinnung, die mit dieser Musik nicht das geringste zu tun hat. Hierin liegt die Gefahr einer Verwirrung der Anschauungen und zugleich die Notwendigkeit einer reinlichen Scheidung. Denn jene pseudomoderne Musik hat in letzter Zeit in so bedrohlichem Maße zugenommen, daß es notwendig scheint, sie kritisch zu betrachten.

In diesem Zusammenhang ist die Beurteilung der letzten Werke Strawinskys, vor allem des Apollon, ein besonders typischer Fall. Wer Strawinskys Entwicklung miterlebt hat, erkennt, auf welchen logischen und doch schwierigen Umwegen die im

Grunde raffinierte Einfachheit dieses Werkes zustande gekommen ist. Man braucht sich keineswegs mit ihm zu identifizieren; aber auf das schärfste abzulehnen ist die Art, wie ahnungslose Kritiker sich dieses Stückes jubelnd bemächtigen, um den Zusammenbruch der „atonalen" Musik an ihm zu demonstrieren.

Diese Kritiker stehen heute nicht mehr allein. Sie stützen sich auf eine Generation junger Komponisten, die ihr C-dur mit einer unbekümmerten Naivität schreiben, als ob in den letzten zwanzig Jahren nichts mehr passiert wäre. Was bei Strawinsky Beruhigung war, ist bei ihnen simpler Quietismus. Sie haben den großen Reinigungsprozeß nicht durchgemacht und eignen sich mit skrupelloser Leichtfertigkeit seine Ergebnisse an.

So haben wir einen Musikertypus, der sich nicht nur in seiner musikalischen Technik, sondern auch in seiner seelischen Unkompliziertheit bewußt von jeder Problematik fernhält. Seine Vertreter sind meist gute Techniker. Ihre Kompositionen zeichnen sich durch leichten Fluß und gefällige Rundung der Form aus. Diese jungen Menschen fühlen sich durchaus nicht zeitfremd, sondern im Gegenteil als die Träger der bleibenden ideellen Werte, gegenüber der wirklich neuen Musik, in der sie eine bloße Modeströmung erblicken. Aber wie schon ihre Handhabung des Technischen stets in den Grenzen des Akademischen bleibt, so zeigen sie selbst sich in ihrer geistigen Haltung unberührt von der lebendigen Entwicklung der letzten Jahrzehnte.

Mit allzu großer Beflissenheit betonen andere ihre Verbundenheit mit der Zeit. Sie machen sich alle Errungenschaften einer Technik zunutze, die, langsam und schwer gereift, heute schon mühelos aufgegriffen werden kann. Es sind die „Fakturkomponisten", die alle Requisiten der Zeit benutzen, mit Jazz und Rundfunk jonglieren, ohne zu all dem in einer inneren Beziehung zu stehen. Wenn ihnen auch ihre aktuelle Aufmachung einen Augenblickserfolg sichert, so kommen auch sie nicht an den wirklichen Sinn neuer Kunst heran.

Beide Gruppen haben dieses eine gemeinsam: sie suchen in irgend einer Weise, mit der Zeit zu gehen. Daneben aber gibt es andere, die sich bewußt gegen die Zeit stellen. Diese Hüter romantischer Tradition waren immer da und man brauchte ihnen nicht allzu viel Bedeutung beizumessen. Es fällt aber auf, daß in letzter Zeit auch junge und jüngste Musiker, die ihrem Alter und ihrer Erziehung nach ganz wo anders stehen müßten, diese Ideen aufgreifen. Die alte, verwaschene Spätromantik lebt unverändert in ihnen auf. Sie sind rückständig aus Überzeugung, Reaktionäre im wahrsten Sinne. Es ist ein bedenkliches Symptom, daß diese Musik, die vor einiger Zeit noch völlig verschwand, in erschreckendem Maße Boden gewinnt.

Diese Reaktionserscheinungen werden durch das Publikum in großem Umfang mitgetragen. Neue Musik sucht, nachdem sie das Stadium des Experiments überwunden hat, breitere Auswirkung. Sie findet sie vor allem in der Oper, im Rundfunk und in den Ansätzen einer neuen Liebhabermusik. In allen diesen Fällen ist die Musik gezwungen, sich den Hörbedürfnissen breitester Kreise anzupassen. So gewinnt der Verbraucher, wie es der Rundfunk besonders deutlich zeigt, Einfluß auf Auswahl und Qualität des Kunstwerks. Er beeinflußt diese im Sinne einer Versimplung. Hier liegt die ungeheure Gefahr der „Gebrauchsmusik".

Wir wollen nicht mißverstanden werden: wir fassen den Begriff Reaktion keineswegs einseitig auf. Es ist letzten Endes gleich, ob eine Musik „tonal" oder „atonal" ist. Schlagworte sind bedeutungslos; es kommt auf die Gesinnung und auf die lebendige Kraft an, die hinter dem Werke spürbar ist.

Aus dieser Lage erwächst uns eine neue Zielsetzung: Kampf gegen alle Reaktion, auch wo sie sich hinter zeitgemäßen Schlagworten und Techniken verbirgt.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter
und Heinrich Strobel.

AUSLAND

Otto C. Luening (Rochester-Köln)

DIE MUSIKPFLEGE IN DEN VEREINIGTEN STAATEN

I.

Ob Amerika und Europa sich je künstlerisch verstehen werden, bleibt eine Frage. Ein klares Bild von dem Musikleben in den Staaten existiert nicht und um ein solches Bild zu schaffen, muß man viele Punkte beleuchten, welche dem Europäer vielleicht unwichtig erscheinen. Ob er nach Betrachtung dieser beleuchteten Punkte ein besseres Verständnis für das junge Amerika haben wird, bleibt wieder eine Frage.

In den Vereinigten Staaten herrscht in allen Gebieten und auch auf dem musikalischen Gebiet die öffentliche Meinung. Es ist wichtig, die Urteilsfähigkeit dieses mächtigen Publikums zu prüfen und alle musikalischen Einflüsse, welche an der Bildung dieser Urteilsfähigkeit mithalfen, zu betrachten. Die breiten Volksschichten kennen weder Tradition noch Kultur; ein Werk von Bach und ein solches von Krenek bedeuten gleich viel in ihren Augen; wenn das Stück der Mehrzahl im Konzertsaal gefällt, so ist es gut, gefallen mehrere Stücke desselben Komponisten, so ist er ein erfolgreicher und tüchtiger Komponist und wenn er mehrmals und in verschiedenen Städten (unter diesen muß aber New York sein) das Publikum bezwingt, so wird er eine amerikanische Instutition und gesellt sich zu Calvin Coolidge, Schumann-Heink, Henry Ford, Fritz Kreisler, Tschaikowski und allen andern amerikanischen Instutitionen an. Von der Zeit an ist der Künstler unfehlbar, seine Arbeit, ob er Virtuose, Sänger, Dirigent oder Komponist ist, findet immer großen Anklang und man zahlt irgend einen Preis, um den Künstler zu hören und — — — zu sehen. Der Amerikaner hat Verständnis für alle Formen der Energie, der Lebensfreudigkeit, der romantischen Sentimentalität, der Organisation und der Ausdauer; dagegen liegt ihm alles Pessimistische fern und er hat kein Verständnis für Probleme, welche ihn persönlich nicht unmittelbar berühren. So steht er auch der Musik gegenüber.

Der erste musikalische Einfluß, dem man unterstellt wird, ist im Durchschnittsfall der Musikunterricht in der Volksschule. Vor zwanzig Jahren noch sang man dort außer zwei oder drei Dur-Tonleitern vielleicht noch einige Volkslieder, und damit war der

Musikunterricht in der Schule beendet. Seit der Zeit hat man sich in diesem Feld stark entwickelt, und heute findet man in fast allen größeren Volksschulen Orchester, Chöre und Klassen für das musikalische Verständnis (Musical Appreciation), wo man das Beste aus dem gesamten Repertoire mittels Grammophon den Schülern vorführt und ihnen so die Gelegenheit bietet, wenigstens auf diesem Wege viel Musik zu hören. Auch beabsichtigt Walter Damrosch, im nächsten Jahr jeden Tag mit dem New Yorker Symphonie-Orchester ein Kinderkonzert zu geben und dieses mittels Radio in sämtlichen Schulen der Vereinigten Staaten verbreiten zu lassen. Für Amerika ein wichtiger musikalisch-erzieherischer Schritt.

In den amerikanischen Kirchen ist leider in fast allen Fällen die Qualität der dargebotenen Musik eine sehr schlechte. In den meisten Kirchen gibt es einen kleinen Chor, ein Solo-Quartett und einen Direktor, der zu gleicher Zeit als Organist tätig ist. Die Chöre sind im Durchschnittsfall ganz gut, die Solisten in stimmlicher Hinsicht auch, aber die Organisten und Dirigenten sind meistens sehr schlechte Musiker, welche ohne Verantwortungsgefühl schlechte Programme bauen und schlecht musizieren. In den größten Kirchen ist dieser Zustand natürlich ein etwas besserer als in den kleineren, und man erlebt dort manchmal gute Leistungen. Im allgemeinen ist die Ausübung der Musik in den katholischen Kirchen eine bessere als in den protestantischen. Auch steht die Musikliteratur der protestantischen Kirchen auf einer sehr tiefen Stufe. Das „Hymnal" besteht größtenteils aus seichten Melodien, welche noch dazu schlecht harmonisiert sind. Es dürfte endlich musikalisch revidiert werden. Die „Soli" bestehen aus sogenannten „Sacred Songs". Diese blöd-harmonisierten und in jeder Weise kümmerlichen Erscheinungen, werden in fast allen Kirchen gebrüllt oder geseufzt und haben, da die Textunterlage stets eine dem Volk religiös vorkommende ist, meiner Ansicht nach mehr zum Verderben des Geschmackes beigetragen, als sonst irgend eine einzelne Erscheinung in dem Musikleben der Staaten. In den größten Städten sind die Zustände etwas besser als die oben geschilderten, aber auch dort fühlt man dieselben Einflüsse.

Wenn man sich bewußt ist, daß in weiten Kreisen des Landes ein Klavier noch immer als ein Stück Möbel angesehen wird, so kann man sich vorstellen, daß der Privatmusiklehrer es nicht leicht hat. Weiß man noch dazu, auf welcher bedenklich tiefen Stufe diese Lehrer im allgemeinen in musikalischer Hinsicht selbst stehen, so begreift man leicht, daß ihr Unterricht mehr Schaden als Nutzen mit sich bringt. In den mittelgroßen Städten gibt es noch heute erfolgreiche Lehrer, welche tatsächlich gar kein musikalisches Talent besitzen und dennoch die musikalisch Interessierten durch geschickte Reklame fangen und irreführen. Diesem Gebrauch soll nun durch das Einführen des Staatlichen Lehrerdiploms und den Zwang, ohne ein solches nicht unterrichten zu dürfen, ein Ende gemacht werden.

Der Chorgesang hat in den letzten Jahren an Qualität und Quantität etwas abgenommen. Früher, fast ausschließlich von den deutschen Musikvereinen gepflegt, war er ein wichtiger Teil unseres Musiklebens. Diese haben sich in letzter Zeit mehr nach dem Verein hin entwickelt und haben dabei die Musik etwas vergessen. Dagegen hat das Slaventum sich die Aufgabe gestellt, auch in Amerika ihre Volksweisen schön zu singen. Abgesehen von vereinzelten großen Vereinen, welche alljährlich irgend ein bekanntes Chorwerk, meistens Händels Messias in der englischen Sprache gut vortragen,

wird wenig Hervorragendes geleistet. In jeder Stadt gibt es wohl viele kleinere Vereine; jedoch gelingt es diesen nicht, mangels guter Leitung, sich wirklich einzuwurzeln.

Mechanische Instrumente spielen in Amerika eine wichtige Rolle. Fast jedes Haus hat Phonograph und Radio und viele haben noch dazu eines unserer hervorragenden elektrischen Klaviere. Es wird auf diesem Wege viel getan, um gute Musik und gut ausgeführte Musik dem Volk zu geben, und der Einfluß der mechanischen Instrumente ist in mancher Hinsicht ein stärkerer als andere sogenannte „rein musikalische" Einflüsse. Leider sind die Radio-Programme nicht durchweg gut. Man findet aber doch jeden Tag mindestens ein sehr gutes Programm und manche Strecken des Landes erhalten nur auf diesem Wege eine musikalische Ernährung.

Die Musikzeitschriften werden außerordentlich viel von Musikern und Musikliebhabern gelesen und tragen stark dazu bei, den Geschmack derselben zu formen. Neben einigen ausgezeichneten Fachschriften gibt es auch eine Reihe größerer Blätter, deren Redaktionspraxis den Europäer interessieren dürfte. Den größten Profit erhalten diese Blätter von ihren Anzeigern. Diese dürfen auch alle vierzehn Tage einen Artikel, worin über ihre Tätigkeit berichtet wird, verfassen, und dieser wird dann veröffentlicht. In dieser Art treibt man eine große Selbstreklame, ohne welche man leider trotz ernster Leistungen unbekannt bleiben würde. Das Publikum verlangt, über das öffentliche und private Leben eines jeden Künstlers Eingehendes und Genaues oft zu erfahren. Es interessiert sich zunächst viel mehr für die Persönlichkeit, den Typus eines Künstlers als für seine Leistungen. Neben dieser Art Reklame führen unsere Blätter auch gewöhnlich eine sehr ausgedehnte europäische Berichterstattung und gute, wenn auch etwas musikalisch-bürgerliche Leitartikel. Auch führen sie immer ein Witzblatt, worin man über alle Musik und Musiker Bemerkungen findet, welche oft von größerer Tragkraft sind als diejenigen des „ernsten" Teils.

II.

Von dem Jahre 1915 an spürte man eine Umwandlung in dem gesamten Musikleben der Staaten. Das Nationale wurde betont und zum ersten Mal fühlte der eingeborene Musiker, daß auch er nun seine Berechtigung zum Musizieren benutzen durfte. Man schämte sich nicht mehr, Musiker zu sein. Neue Erscheinungen ließen sich blicken und man sah, daß sich etwas regte — — zunächst eine undeutliche Bewegung — wohlwollend chauvinistisch gefärbt — — vielleicht naiv, aber lebendig. In der Literatur zeigten sich bedeutende Kräfte, welche die amerikanische Szene widerzuspiegeln verstanden. Maler und Bildhauer arbeiteten zielbewußt und mit einer neuen Sicherheit, und die Spuren einer einheimischen Architektur wurden sichtbar. Zuerst bemerkte man dieses neue Leben in allen Kunstrichtungen, welche der breiten Masse nahegestanden haben.

Der musikalisch schwer festzusetzende Anfang wurde vielleicht im Kino gemacht. Hier setzte man statt Klaviere Orchester ein, jedes aus zwanzig bis zu etwa hundert Musikern bestehend, und die bekanntesten Werke wurden dem Besucher vorgeführt. Man hörte Orchesterwerke von R. Strauß, Casella, d'Indy, Debussy, Rimski-Korsakow, Franck und Tschaikowski unter anderen, und neben diesen auch Kammermusik und Szenen und Akte aus dem Opernrepertoire. Die Orchester sind im allgemeinen sehr

gute. Auch wurde den Kino-Organisten die Aufgabe gestellt, ihre Begleitung zum Bild größtenteils zu improvisieren. Es entwickelte sich bei manchen unter ihnen ein erstaunliches Improvisationsgeschick. Der „Prologue“ wurde eingeführt, ein Gemisch von Revue, Operette und Kleinkunst-Bühnenwerk, knapp gefaßt und zu dem meistenteils die musikalische Bearbeitung von sehr geschickten Komponisten besorgt wurde.

Die Operette (Musical Comedy) wurde neu belebt; die besten Sänger und Sängerinnen widmeten sich diesem Fach, kleine hervorragende Orchester wurden engagiert und gute Kapellmeister leiteten das Ganze. Auch die Regie wurde lebendig und geschickt, und manches echte Talent widmete sich ausschließlich der Komposition von Operette und Revue.

Um diese Zeit trafen sich in einem kleinen Städtchen am Mississippi-Fluß zwei Neger. Der eine blies auf einem mit Papier überzogenen Kamm, der andere schlug auf einem Topf einen Rhythmus dazu; jeder musizierte nach seinem Gefühl und sie bliesen und schlugen, bis ihre Seelen sorglos und rhythmisch dazu tanzten. – Der Jazz war geboren. – Er wurde organisiert, zivilisiert, gute Musiker wurden engagiert, um ihn zu erziehen. Täglich wurden neue Jazzkapellen gegründet, alles spielte, tanzte, komponierte oder verkaufte Jazz. Es entwickelte sich daraus eine unglaubliche Virtuosität im Jazzspielen, Orchestrieren und im Jazzkomponieren. Auch die Komponistenorganisation wurde zum ersten Mal bemerkbar, und jetzt werden alle Jazzwerke von drei Personen geschrieben, der Erste hat den Einfall, der Zweite schreibt ihn nieder und der Dritte besorgt das Instrumentieren. In den Augen der Jazzmusiker selber wird ihre Musik nie als sachlich oder nur als Tanz betrachtet; eher als ein romantisch-energischer Ausdruck.

Virtuosen-Konzerte gibt es viele, auch in den kleineren Städten. Leider sind die Programme sehr uneben und oft hört man unglaublich schlechte Werke, welche aus sogenannter Rücksicht auf den oft zu niedrig eingeschätzten, populären Geschmack vorgetragen werden. Diese Gewohnheit dürfte nun auch endlich aufhören. Es gibt ungefähr zwanzig bedeutende Symphonieorchester in allen Teilen des Landes. Diese hervorragende Virtuosenorganisationen spielen selbstverständlich das gesamte alte und neue Repertoire; die junge Musik wird viel berücksichtigt, jedoch leider am wenigsten die neuen Werke der Zentral-Europäer. Vielleicht mangelt es hier an einer zielbewußten Propaganda. Keines dieser Orchester wird von einem einheimischen Dirigenten geleitet.

Die Lage der Oper in Amerika ist eine eigentümliche. Es gibt nur zwei große Bühnen, welche über eine längere Zeitspanne ständig spielen konnten, nämlich Chicago und New York. An diesen Theatern wurden bis vor kurzem alle Werke in fremden Sprachen gesungen und es war schwer für amerikanische Künstler, dort Gehör zu finden. Die Besucher stammten meistens aus den wohlhabenden Kreisen und obwohl manche darunter von Kunstsinn und wahrem Interesse getrieben wurden, so fand man viele, welche nur aus gesellschaftlichen Rücksichten an dem Spiel Gefallen zu finden schienen. Im Jahre 1922 wurde der erste ernste Versuch gemacht, diesem Zustand ein Ende zu machen, indem man in Chicago die erste amerikanische Opernaufführung gab mit einheimischen Sängern, Orchester, Regie und Dirigenten und als Werk ein amerikanisches wählte und in englischer Sprache sang. Die etwas modifizierte Idee wurde in Rochester N. Y. weiter ausgeführt; später gipfelte sich der Versuch in einer in New York ansässigen

Gesellschaft „The American National Opera Co.", welche nach erfolgreicher Saison nach Chicago zurückversetzt wurde, und von starkem Kapital gedeckt, einer blühenden Zukunft entgegensieht. Die indirekten Folgen davon sind, daß man neue Gesangstalente entdeckte, daß einige amerikanische Dirigenten eine Gelegenheit fanden, ihre Kraft zu zeigen und daß auch von einheimischen Komponisten jetzt ernste Opernversuche zu erwarten sind. Das feine Ensemblegefühl und die starke Regie der neuen Gesellschaft ist auch nicht ohne Einfluß auf die älteren Theater in New York und Chicago geblieben.

Eine wichtige Arbeit leisten die zahlreichen Musikklubs, welche sich in den letzten Jahren über das ganze Land hinausgedehnt haben. Meistens von den Frauen des Landes geleitet, organisieren diese Vereine allerlei Konzerte unter Mitwirkung bekannter einzelner Künstler oder auch Künstlervereinigungen; diese Konzerte werden meistens durch einen vorher stattfindenden Vortrag analysiert. Selbst den größten Orchestern und Operngesellschaften wird auf diesem Wege die Existenzmöglichkeit gesichert, denn es gibt sonst weder staatliche noch städtische Subventionen. Früher wurde dieser Dienst in der Hauptsache von einzelnen Mäzenen getan. Die Kammermusik wird fast ausschließlich auf diese Art gefördert, aber sie ist noch immer ein Stiefkind im Lande. Es gibt wohl nicht mehr als zehn erstklassige Kammermusikvereine in den ganzen Vereinigten Staaten. Durch diesen Mangel bleibt den Amerikanern vieles in der jungen Musik unbekannt. Der Zustand hat sich in den letzten Jahren verbessert, und man erhofft eine weitere Verbesserung in den nächsten Jahren.

Der amerikanische Musiker selber hat oft einen großen Umweg zu machen, bis seine Karriere als abgerundet zu betrachten ist. Seine höhere Ausbildung erhält er zunächst an einer der großen Musikschulen. Unter diesen Schulen sind die besten fast immer durch eine Privatstiftung ins Leben gerufen worden. An Ausstattung fehlt wohl gar nichts; in den Anstalten wird in jedem Gebiet das Neueste und Beste verwendet. Auch besteht der Lehrkörper an diesen Schulen aus guten und manchmal aus ganz hervorragenden Kräften. Leider findet man oft an diesen Anstalten eine Überorganisation, welche jede persönliche Initiative tötet, und dieser Einfluß bleibt nicht ohne Einwirkung auf das Schülerkorps. Auch wird zu oft der Versuch gemacht, eine rasche Entwicklung bei Schülern und Institutionen durch diese Art der Organisation zu erzwingen. Zu diesem Zweck läßt sich der Lehrkörper in manchen Fällen mißbrauchen und überarbeitet sich. Materielle Vorzüge bleiben ja auch nicht aus, aber eine innere Verarmung tritt ein, die zu den traurigsten Erscheinungen unseres Musiklebens zählt. Die Schülerzahl in unseren größten Musikschulen wechselt zwischen 400 und 2000. Es gibt auch viele Schulen ohne Stiftungen in allen Teilen des Landes, aber diese müssen rein geschäftlich geleitet werden und nur selten findet man dort Leistungen von großer künstlerischer Bedeutung. In jeder Stadt von mehr als 400000 Einwohnern findet man jedoch eine gute Schule. Fast alle staatlichen und privaten Universitäten haben auch eine Musikabteilung. An diesen Anstalten wird vom Direktor vor allem Organisationsgefühl und in zweiter Linie musikalische Begabung verlangt. Dieses Gefühl überträgt sich wiederum auf Lehrkörper und Schüler, und es entsteht dadurch eine gewisse tote, musikfremde Atmosphäre, die nicht erhebend zu nennen ist. Auch hier gibt es Ausnahmen, namentlich an den allergrößten Universitäten, und es wird sehr viel gegen diesen Zustand protestiert. Eine merkliche Besserung ist noch nicht eingetreten.

Es sind auch noch mehrere wichtige Bibliotheken zu erwähnen, besonders diejenigen in Washington (Library of Congress), New-York, Chicago, Boston, Philadelphia und Rochester. Von diesen werden alle wichtigen Neuerscheinungen sofort angeeignet und verbreitet. Viele Schulen haben auch Privatbibliotheken für praktische Bedürfnisse.

Viele unter den amerikanischen Musikern fühlen die Notwendigkeit, sich in Europa ausbilden zu lassen. In manchen Fällen mißglückt dieser Versuch vollständig, da die Betreffenden sich ent-amerikanisieren ohne zu bedenken, daß sie in einigen Jahren wohl kaum eine alte Kultur sich zu eigen machen können. Gelingt dieser Versuch auch teilweise, so besteht die Gefahr, daß der Betreffende ganz mit amerikanischen Musikproblemen außer Fühlung geraten ist. Wichtig ist dieser Schritt nur, wenn es sich um praktische Erfahrung handelt. Der amerikanische Dirigent kann sich seine Kenntnisse dort nur erarbeiten, wenn er ein Orchester oder eine Oper selber gründet (mit Ausnahme vom Kino-Dirigieren) oder an einer solchen Gründung mitarbeitet. Der Opernsänger kann seine ersten Versuche in der Operette, der Revue, im Radio oder in einer der vielen neugegründeten und meistens provisorischen Operngesellschaften machen. Hier muß an der Gründung auch oft freiwillig mitgeholfen werden. Der Orchestermusiker erhält seine erste Erfahrung in der Operette und im Kino, selten aber in einem kleineren Symphonieorchester, denn außer Schülerorchester gibt es solche kaum.

Daß die jungen Komponisten es nicht leicht hatten ist zu begreifen. Sie wurden noch vor zehn Jahren mißachtet und entmutigt und ihre Werke wurden sehr selten aufgeführt. In den letzten Jahren wurde in New-York und besonders in Rochester das Experiment gemacht, den jungen Schaffenden zu unterstützen. Die Resultate waren höchst erfreulich; innerhalb der letzten fünf Jahre hat sich die Qualität der jung-amerikanischen Werken in einem erstaunlichen Maß verbessert. Auch wurden viele Talente entdeckt und ermutigt, und man darf wohl sagen, daß der amerikanische Komponist nun anfängt, sich selber zu finden. Es bilden sich jetzt schon verschiedene Komponistengruppen in den Staaten, namentlich in New-York, Rochester, Chicago und in San Francisco. Obwohl einige dieser jungen Männer wohl in etwas primitiver Weise von den schönen „Negro Spirituals", den alten und stimmungsvollen „Kentucky Mountain Songs", den „Cowboy Songs" oder Indianer-Gesängen beeinflußt werden, so haben sich schon die meisten darunter von diesen direkten Einflüssen befreit und fühlen in sich einen unmittelbaren Kontakt mit der diesen Einflüssen erzeugenden Energie. Noch immer sind die Verleger sehr vorsichtig, doch hofft man auf eine baldige Besserung.

In den letzten Jahren wurden mehrere große Stiftungen gemacht, um den Schaffenden in Amerika zu unterstützen. Der Rompreis ermöglicht es dem erfolgreichen Kandidaten, sich drei Jahre ohne Selbstkosten in Rom aufzuhalten; Pulitzer Traveling Scholarships erlauben ihren Schützlingen, ein Jahr in Europa zu reisen; die Guggenheim Foundation schickt ihre „Fellows" auf ein oder zwei Jahre nach Europa, sodaß sie in Freiheit arbeiten können. Es gibt außerdem noch mehrere kleinere Preise und Stiftungen, welche gute Dienste leisten.

Auch muß die Arbeit der Mäzene erwähnt werden. Bis vor kurzer Zeit trugen diese die ganzen Lasten, welche jetzt zwischen den Stiftungen und Vereinen verteilt werden. Man schuldet ihnen großen Dank.

Zum Schluß sei noch gesagt, daß, wer in den letzten zehn Jahren den großen Fortschritt auf allen Gebieten der Musik in den Vereinigten Staaten beobachtet hat, der Zukunft mit Freude entgegensehen kann. Es ist wohl vieles noch mangelhaft, vieles noch unfertig, weniger noch vollendet, aber man spürt einen starken Willen; man fühlt einen wachsenden Glauben an die Bedeutung der Musik, und man merkt schon jetzt, daß eine ungeheure mächtige, unverbrauchte Kraft anfängt, sich in Musik aufzulösen.

Semjon Ginsburg (Leningrad)

DIE MUSIK IM JAPANISCHEN THEATER

Das Problem der Musik im Theater kann auf verschiedene Weise gelöst werden. Der gewöhnliche Standpunkt ist, daß sie einen Bestandteil des Theaters bilde. Doch gibt es auch eine andere tiefere Auslegung; diese betrachtet die Musik als das Grundelement, aus dem die Handlung auf der Bühne hervorgeht.

Der Sinn des bezeichneten Unterschiedes beruht auf der zugrunde liegenden prinzipiellen Voraussetzung. Einerseits läßt sich die Musik als Faktor betrachten, der dem Theater von außerhalb beigefügt wird, d. h. als ein dem Theater heterogenes, wesensfremdes Element. In diesem Falle spielt die Musik bei der Aufführung nur eine akzessorische Rolle: wohl kann sie die Handlung im allgemeinen und in ihren Einzelheiten schmücken, ergänzen, färben und beleben, doch geht ihr stets diese oder jene Handlung voraus, und die von ihr erfüllten Funktionen erscheinen spezifisch untergeordnet und angefügt.

Dies ist die gewöhnliche Ansicht über die Rolle und die Bestimmung der Musik im Theater. Es ist jedoch noch die Vorstellung von einer mehr organischen Verbindung zwischen Musik und Theater möglich; in diesem Falle erscheint die Musik nicht als Dienerin, sondern als Herrin des Theaters, mit anderen Worten als organisierende und leitende Kraft, auf welcher sich die ganze Handlung aufbaut und entwickelt. Ein solches Verhältnis zwischen Musik und Theater sehen wir beispielsweise in unserer Oper und in unserem Ballett; das dramatische Theater jedoch ist von einer solchen Lösung der Frage noch sehr weit entfernt.

In diesem Sinne muß das Theater des Orients die besondere Aufmerksamkeit der Musikforscher und -praktiker auf sich lenken, da dieses Problem dort eine durch seine Einfachheit und Vollendung frappierende Lösung gefunden hat.

Ein besonders charakteristisches Beispiel des rein musikalischen Theaters bietet das japanische Theater, weil bei ihm die Musik mit dem Tanze zugleich den historischen Urquell bildete, aus dem sich späterhin die ganze japanische Theaterkunst entwickelte.

Im Herbste vorigen Jahres gab das Ensemble des Kabuki-Theaters, an dessen Spitze der berühmte Schauspieler Jtikava Sadandsi steht, und das, trotz seines 300-jährigen Bestehens[1]), zum ersten Male aus Japan nach Europa gekommen war, eine Gastrolle in der U. d. S. S. R. Damals fand der Schreiber dieser Zeilen Gelegenheit, sich in allen

[1]) Es ist hier nicht der Ort, über das Kabuki-Theater im allgemeinen zu sprechen. Interessenten seien z. B. auf das Buch Karl Hagemanns „Die Spiele der Völker" hingewiesen.

Einzelheiten mit dem musikalischen Teile dieses in jeder Hinsicht bemerkenswerten Theaters bekannt zu machen. Diese Bekanntschaft brachte ihn auf den naheliegenden Gedanken, die Musik dieses Theaters zu charakterisieren, und zwar vom spezifisch-theatralen Standpunkte aus. Folglich soll nicht die japanische Musik als solche den Gegenstand dieser Abhandlung bilden: sie kann als genügend erforscht gelten, und nicht sie soll im Augenblick betont werden; es sollen vielmehr die Methode und die Kunstgriffe erforscht und festgelegt werden, mit denen die Musik für die Konstruktion und die Formation des japanischen Schauspiels ausgenutzt wurde.

Es erwies sich jedoch als sehr kompliziert, die Eindrücke vom musikalischen Teile des Kabuki-Theaters zu summieren. Denn die Musik in dem von uns gebräuchlichen Sinne des Wortes fehlt dem Kabuki-Theater fast gänzlich. Und doch bedarf es keiner Vernunftsanalyse, um sich davon zu überzeugen, wie hoch musikalisch diese wunderbare Theaterkultur ihrer Natur nach ist.

Betrachten wir zuerst das rein äußerliche Moment. Die Träger des musikalischen Prinzips im Kabuki-Theater sind besondere Sänger und Instrumentisten, die in ihrer Gesamtheit ein eigenartiges „Chororchester" bilden. Nach unserer europäischen Terminologie mußte man dieses „Chororchester" als „Kammerorchester" bezeichnen, da die ndividualisierung einer jeden Einheit mit überraschender Folgerichtigkeit durchgeführt ist.

Es sind nur wenige Typen von Instrumenten vorhanden. Erstens, drei Samisens – gitarreartige dreisaitige Instrumente mit langem Hals und kastenartigem Körper, dessen hölzerne Wände mit Leder überspannt sind, die die Decke und den Boden bilden; man spielt darauf mit Hilfe eigenartiger, großer, elfenbeinerner Plektren („Batsi"). Dann gibt es drei sanduhrförmige Trommeln („Zuzumi") verschiedener Größe, die man unmittelbar mit den Händen aufschlägt, und eine zylindrische Trommel („Uta-daiko"), auf der mit zwei Holzstäbchen gespielt wird. Endlich wird das Ensemble durch eine kleine Querflöte vervollständigt. Episodisch erscheinen außerdem zwei Metallglöckchen und ein Gong, eine große Trommel und hölzerne Schlägel („Ki"), mit denen in besonders wichtigen und beachtenswerten Augenblicken auf den Fußboden geschlagen wird; sie alle bezwecken eine eigenartige Tonmontage.

Es sind weniger Musiker als Instrumente vorhanden, wobei ein und derselbe Spieler nicht nur verschiedenartige Schlaginstrumente (z. B. Daiko und das große Zuzumi – oder das kleine Zuzumi und die Glöckchen), sondern auch die Trommel und die Flöte bedient. Dagegen bilden die Sänger einen beständigen und – wie gesagt – untrennbaren Teil des Chororchesters; dem einen von ihnen, dem Rezitator – „Katari" – fallen die Hauptbefugnisse bei der musikalischen Organisation der Aufführung zu.

Wenn die Typen der Instrumente im Chororchester des Kabuki-Theaters auch sehr wenig zahlreich sind, so sind sie doch in Bezug auf die Klangfarbe auffallend mannigfaltig. Der europäischen Auffassung am nächsten ist die kleine Flöte, deren weiche, einschmeichelnde, liebkosende Töne jedoch weit von dem durchdringenden Schreien unserer Pikkoloflöte entfernt sind. Wie alle orientalischen Trommeln geben auch die beiden Typen der japanischen Trommeln einen sehr intensiven, trocknen und scharfen Ton, wobei der Zuzumi in Abhängigkeit von der Schlagstelle Töne von verschiedener Fülle hervorbringt. Besondere Aufmerksamkeit verdient endlich das Spiel auf dem Samisen. Gleichzeitig mit dem Zupfen der Saiten, schlägt das Plektrum auf das die Decke

bildende Leder. Dadurch wird kein einfacher Ton von bestimmter Höhe und Klangfarbe hervorgebracht, sondern ein kompliziertes Tongeräusch, das das rhythmische Gewebe verfeinert; in Augenblicken jedoch, die keine solche Verfeinerung verlangen, wird auch die Methode des reinen Saitenzupfens angewandt.

Das bereits Gesagte zeigt, in welchem Maße das Instrumentarium des Kabuki-Theaters die Gestaltung eines mannigfaltigen rhythmischen Bildes ermöglicht. Dieses ist umso wichtiger, als die ganze Aufführung des Kabuki-Theaters rhythmisch auf der Musik basiert. Nicht nur einzelne Episoden und Szenen (oder, wie wir sagen würden, „Auftritte") sind musikalisch abgegrenzt, auch die ganze Anordnung der Bewegungen und die Zeiteinteilung in der Handlung werden durch die Musik ausgedrückt. Sehr charakteristisch ist es auch, daß sich das Chororchester zur Unterstützung und Verstärkung gleichzeitiger polyrhythmischer szenischer Vorgänge – auch territorial – in mehrere Teile spaltet, von denen jeder seinen Schauspieler oder eine Gruppe von Schauspielern lenkt.

Die Verschmelzung der Instrumentisten und der Sänger zu einem einzigen Apparat geschieht dank einer eigenartigen vokalen Art des Singens mit „gerader", nicht vibrierender Stimme, bei häufiger Anwendung des Falsetts, des Schreis und überhaupt von Klangfarben, die der gewöhnlichen Sprechart weitab liegen. Mit anderen Worten, die Instrumentation der vokalen Linie macht die Stimme trotz des Vorhandenseins von Worten den Instrumenten gleich, oder, genauer ausgedrückt, stempelt die Stimme selbst zu einem eigenartigen Instrument.

Wenn demnach die Stimme als das „linearste" Instrument des japanischen Chororchesters die Funktion des melodisch-aktiven Elementes übernimmt, während den Schlaginstrumenten die rhythmische (richtiger, polyrhythmische) Organisation der Vorstellung zufällt, so bildet das Samisen, das selbst einen doppelten – melodisch-rhythmischen – Charakter hat, kraft seiner Ausdrucksfähigkeit das Bindeglied zwischen den beiden. Die rhythmisch-organisatorische Rolle des Samisen geht aus dem Gesagten klar hervor. Nicht weniger wichtig ist seine organisatorische Bedeutung für die Intonation, denn hier tritt das Samisen ohne alle Unterstützung und Beistand, die ihm im rhythmischen Plan von den Schlaginstrumenten erwiesen werden, hervor. In Bezug auf die Intonation ist das Samisen die einzige Stütze der Aufführung. Zieht man aber die hervorragend wichtige Bedeutung der ganzen (nicht nur musikalischen, sondern auch sprachlichen) Intonation im japanischen Theater in Betracht, so versteht man die bekannte Bezeichnung des Samisen als des einzigen „Regisseurs" der Aufführung.

Tatsächlich erscheint das Samisen, das fast niemals eine selbständige melodische Bedeutung erwirbt und nur ab und zu ein heterophonisches Klanggewebe bildet, als organisierendes und formendes Element, sowohl beim Gesang, als auch bei der sprachlichen Intonation.

So wie sich die vokale Linie stets nach den mathematisch genauen Klängen des Samisen richtet, so bieten diese auch Ausgangs- und Stützpunkte für die szenische Rede der Schauspieler. (Es ist zu bemerken, daß der Schauspieler auf der Bühne niemals singt, und wenn dieser Effekt aus irgend einem Grunde notwendig ist, so tritt der Chor auf oder Rezitator; der Schauspieler selbst aber beschränkt sich auf stumme Mimik).

Diese Funktionen des Samisen sind besonders auffallend in den Momenten, wenn die vokale Intonation dem Instrumente übergeben wird, wie z. B. in der durch ihren Ausdruck

erschütternden Szene von En-ja's Selbstmord in dem beliebten Drama „Die 47 Getreuen“, wo das maximale Senken der Vokallinie, das beinah den Grundton erreicht, durch einen, den Grundton nicht berührenden Aufschwung des Samisen ergänzt wird, wodurch die Spannung durchaus nicht abgeschwächt wird, sondern gleichsam in eine neue Phase tritt (sich also eine Art „unterbrochene Kadenz“ bildet).

Ein sehr bezeichnendes Beispiel für die organisatorische Bedeutung des Samisen finden wir in der Szene vor dem Haupttor im Tale der Fächer (im selben Drama): dort entspricht jeder kurze Klang des Samisen einem Schritte Juranosuke's und parallel der sich beschleunigenden Aufeinanderfolge der einzelnen Töne des Samisen beschleunigen sich auch die Schritte des flüchtenden Juranosuke, bis letzterer die sogenannten „Blumenwege“ („Hanamiti“) verläßt, während die sich immer mehr beschleunigenden Klänge des Samisen den Zuschauern seinen Lauf auch außerhalb des Gesichtskreises veranschaulichen.

Überhaupt haben die Töne der Instrumente eine unteilbare und ununterbrochene Symbolik. Gedämpfte, gleichmäßig aufeinander folgende Trommelschläge bedeuten z. B. Schneefall, die Töne des Gongs sind Vorboten eines Schrecknisses, das gemessene abwechselnde Anschlagen der Trommeln bezeichnet Seelenfriede und Ruhe, usw.

Auf diese Weise gibt es im Kabuki-Theater keinen Ton, der nicht mit der Handlung verbunden ist, und umgekehrt keinen Moment der Handlung, der nicht durch einen Ton angedeutet ist. Trotzdem drängt sich die Musik niemals vor, stellt sich nie in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Indem sie die Aufführung hervorruft und organisiert, zieht sie sich wie absichtlich in den Hintergrund zurück. Darin liegt der hauptsächlichste Unterschied zwischen dem japanischen Theater und dem europäischen Opern- und Ballett-Theater. Und das weist auch den Weg zur Entwicklung eines andern Zweigs des europäischen Theaters, des dramatischen, wenn es nur endlich begreifen wollte, daß nicht die Überfülle an Musik in der Aufführung, sondern das maximale Durchdringen der Handlung mit dem Geiste der Musik die Hauptsache ist, d. h. wenn es tatsächlich ein echt musikalisches Theater werden will.

MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

DEUTSCHE ZEITSCHRIFTEN

Wenn man die deutschen Musikzeitschriften aus den letzten Monaten durchblättert, so fällt einem das Bemühen auf, die einzelnen Beiträge nach größeren Gesichtspunkten zu ordnen. Die seit April erweitert (bei Benno Filser, Augsburg) erscheinende musikpolitische Gesamtschau „Musik im Leben“ stellt jedes Heft unter eine bestimmte Leitidee. Die Zeitschrift betont den süd- und westdeutschen Charakter. Sie stimmt ihre Musikpolitik auf jene Gebiete ab. Sie vermeidet die Kleinkrämerei und das philologische Musikgeschwätz. Sie packt die wirklichen Probleme unserer Musik von ihrer bestimmten Einstellung aus an. Sie bemüht sich um das Wesentliche. Im ersten Heft umreißt Max Butting sehr erkenntnisreich die „Situation des

Schaffenden". Wir finden den Satz, den sich jeder Komponist hinter die Ohren schreiben sollte: „Ein guter Schlager ist mehr wert als ein uninteressantes Bekenntnis für Streichquartett". Butting sieht die soziologischen Hintergründe. „Nicht nur das Kunstempfinden und die Kunstanschauungen sind einem Wandel unterworfen, sondern auch die gesellschaftlichen Bedingungen des Musizierens und des Musikhörens. Mit ihnen aber muß der Autor von Anfang an rechnen, denn sein Werk lebt ja nur durch die Spieler und Hörer". Im selben Heft schreibt Hermann Erpf über „Musik im Zeitalter der Maschine". Er wendet sich nicht gegen die Technik, sondern gegen die falsche Deutung der Technik, gegen den Menschen, „der seine Seele in der Maschine sucht". Als einzigen Ausweg aus der heutigen Lage nennt er das aktive Musizieren. „Die musikalische Laienbewegung ist der wichtigste Aktivposten in der Musikbilanz unserer Zeit". (Das ist freilich etwas einseitig und provinziell gesehen.) Spätere Hefte beschäftigen sich mit kirchenmusikalischen Fragen, mit dem Tanz und schließlich mit der Oper. Hier ist besonders ein Artikel von Peter Epstein hervorzuheben über die soziologische Tendenz: „Darunter verstehe ich die heute entscheidende Frage, ob es gelingt, das Publikum für eine neue und zeitgemäße Form der Oper zu sammeln und ob die schöpferischen Kräfte unserer Zeit die große und wichtige Aufgabe bezwingen werden." In einem sehr klugen Artikel setzt sich Hermann Pillney mit der Situation des Interpreten auseinander. „Unter sämtlichen Klavier spielenden Frauen Deutschlands soll es heute nur drei geben, die von ihrer Konzerttätigkeit leben können, unter den deutschen Pianisten höchstens fünfundzwanzig". Regenerierung des Konzertpublikums fordert Pillney.

In ähnlicher Weise ist die „Deutsche Tonkünstlerzeitung" unter Wahrung ihrer speziellen Aufgaben als Organ des Reichsverbandes bestrebt, die Vielheit heutiger Erscheinungen zu erfassen. Ein Heft „Rundfunk" und ein Heft „Konzert" ist besonders geglückt. Auch die „Musik" brachte im Frühjahr ein großes Sonderheft „Gebrauchsmusik" heraus, in dem Weill über „Gestische Musik" schreibt. „Die Musik kann den Gestus schaffen, der den Vorgang der Bühne veranschaulicht, sie kann sogar eine Art von Grundgestus schaffen, durch den sie dem Darsteller eine bestimmte Haltung vorschreibt, die jeden Zweifel über den betreffenden Vorgang ausschaltet, sie kann im idealen Falle diesen Gestus so stark fixieren, daß eine falsche Darstellung des betreffenden Vorgangs nicht mehr möglich ist." In späteren Heften ist diese einheitliche Gruppierung wieder aufgegeben. So kann man neben einer Untersuchung von Gljeboff über Mussorgskys ästhetische Anschauung einen Artikel von Specht über Pfitzner finden. Geisteswissenschaftliche Musikbetrachtung ist bevorzugt. Neben einem Artikel von Frömgen über „Hegel und die musikalische Romantik" liest man schwülstige Faseleien von Benz über das „Problem des Geistes in der Musik". Adolf Aber glaubt im letzten Heft eine Lanze für die Hermeneutik in der Musikkritik (mit der man sich übrigens jetzt allenthalben befaßt) brechen zu müssen.

Aus der recht reichhaltigen „Schweizerischen Musikzeitung" möchte ich auf die Studien von Hoerée über Roussel und Honegger – vom letzteren erfahren wir, daß er augenblicklich an einer Operette und an einem „spectacle lyrique" von Paul Valéry arbeitet – und auf die Darstellung von Hans Holländer über Janaceks Opernschaffen hinweisen.

Der „Auftakt“ brachte kürzlich sein zweites Strawinskyheft. In der neuesten Nummer geht Hanns Eisler scharf gegen „Die neue Religiosität in der Musik“ vor. „In den Jahren 1926 bis 1928, in der Zeit der großen sozialen Krisen braucht der Imperialismus wieder den Schutz der Kirche“ (nachdem bereits am Ende des 19. Jahrhunderts die kirchliche Musik so gut wie abgestorben war). „Komponisten, die noch vor vier Jahren Tanzmusik schrieben und erklärten: ‚Meine Musik kann man nur in der Straßenbahn aufführen‘, greifen jetzt eiligst zur Feder und komponieren, etwas voreilig, ein Requiem“. Eisler wendet sich insbesondere gegen den „Neuklerikalismus“ Strawinskys. Er schließt, nachdem er gezeigt hat, wie überall junge Musiker sich der geistlichen Musik zuwenden, mit den Worten: „In der Musik macht sich das schäbigste Kleinbürgertum breit, selbst bei den besten Talenten“.

Hanns Gutman (Berlin)

AUSLÄNDISCHE ZEITSCHRIFTEN

Zwischen der Fülle des vorgelegten Materials und den engen Grenzen dieses Überblickes kann im Grunde nur die reine Willkür vermitteln. Der Versuch, nach Maßgabe der relativen Wichtigkeit die Auswahl zu treffen, sei dennoch gemacht.

In französischen Blättern (sogar in englischen) fällt zur Zeit die häufige Beschäftigung mit Berlioz auf. Ohne Anlaß eines Geburts-, Todes- oder sonstigen Feiertages wird seine Musik wieder diskutiert, nicht ohne Grund, denn dieses Komponisten Unterschätzung ist eklatant. Die Franzosen gratulieren dem Sechziger Albert Roussel, in der Musique (Mai) tut das Roland Manuel mit einem seiner reizvoll geschriebenen und gewiß auch ähnlichen Porträts, im Courrier musical vom 15. April zeichnet Hoérée sein Bild, und die Revue musicale widmet ihm ein ausgedehntes Sonderheft (April). Wie Roussel da – unter Mitwirkung der besten Leute – von allen Ecken seiner Kunst her belichtet wird, das ist vorbildlich. Treu ihrem klugen Vorsatz, den Leser nicht nur immer mit moderner Theorie zu füttern, sondern ihm auch bei jeder Gelegenheit ein Stück zeitgenössischer Musik in concreto zu liefern, legt die Revue dieser Nummer ein Notenheft bei mit 8 Originalkompositionen – nicht etwa von dem Gefeierten selber, sondern von seinen Verehrern, den Meister in der Sprache seiner Kunst zu ehren, unter ihnen: Honegger, Milhaud, Poulenc. Man stelle sich das, bitte, einmal in Deutschland vor. Dasselbe Blatt ediert (Mai) unbekannte Verdi-Briefe, läßt (Juli) Coeuroy und Clarence über „Das Grammophon im Dienst der Wissenschaft und Erziehung“ schreiben, worin ein breiter Abschnitt vom Berliner Archiv handelt; unter dem gleichen Datum findet man eine Studie über den uns weniger bekannten Jacques Ibert, der momentan mit seiner Farce „Angélique“ bei Kroll zu besichtigen ist. Historische Essais runden, wie gewöhnlich, das Bild ab. Musique (April) verdient noch Erwähnung für einen Nekrolog über André Messager, für eine aufklärende Skizze, die Raymond Petit von drei hispano-amerikanischen Komponisten entworfen hat.

Die Fragen ähneln einander heute in ganz Europa, nur werden sie in anderen Zonen anders gestellt, und in manchen anscheinend gar nicht. Das pädagogische Element, das bei uns so stark in den Vordergrund gerückt ist, spielt in ausländischen Zeitschriften

keine so tragende Rolle. Doch ist ein Heft des Courrier (No. 14/15) unter das Thema der Erziehung gestellt. Das musiktechnische Problem und zumal sein Aspekt für die neuere Kunst ist natürlich überall akut, es wird oft, wenn auch nicht eben methodisch, abgehandelt. Francks Technik wird in Musical Times (Juli) untersucht, im Dominant (Mai) das Plagiat im Hinblick auf die Volksmusik betrachtet, an gleicher Stelle (Juli) vom „Schlagzeug im modernen Orchester" gesprochen. Und schließlich gehört es in dasselbe Fach, wenn in der Aprilnummer die „Physiologie der Musikkritik" erkundet werden soll. Im Dominant (Mai) erörtert Percy A. Scholes die seltsame Frage: „Wer schuf die Form in der Musik – Komponist oder Publikum?"

Daß die Relation zwischen Hörer und Musiker brüchig geworden ist, leuchtet allmählich auch in den anderen Kulturstrichen auf, spät und (ohne „Stolz" gesagt) nirgends so schlaglichtartig wie bei uns. Die Übermittlung von Musik durch Radio führt ganz logischerweise zu einer Bewertung des „persönlichen Elementes" (Dominant Juli); die Macht dieses Elementes soll hiernach so groß sein, daß eine verminderte Attraktivität des Konzertes durch das unpersönlichere Medium des Rundfunks bestritten wird. Sackbut, das vielseitig genug ist, um sich auch mit Shaw und sonstigen außermusikalischen Dingen abzugeben, möchte (Juni) erweisen, ob „Musik für die Millionen ist?" Aber das Beispiel Delius dürfte dafür nicht den glücklichsten Beweisgrund liefern. Cyril Scott fordert (Mai) „Mehr Rätselhaftigkeit in der Musik" (!), in einem Artikel, der mit Leidenschaft gegen einen Aufsatz von Turner „Der Betrug Wagners" polemisiert. In Musical Times (August) wird eine Studie über „Die Sinfonie und der gewöhnliche Mann" mit dem folgenden Satz beschlossen: „der glücklichste Musikfreund ist, wer Musik als ein Heiligtum betrachtet". Alle diese Gedankengänge führen also genau zu den gegenteiligen Ergebnissen, wie sie an dieser Stelle, im Melos, so oft gezogen wurden. Man sollte daraus lernen, daß die deutschen Begriffe heute weniger als je ohne weiteres auf fremde Verhältnisse angewendet werden dürfen.

Auch das Kapitel „Mechanische Musik" wird sozusagen noch einmal entdeckt. Courrier musical legt im Juniheft einen Querschnitt durch alle Einzelgebiete: Radio, Tonfilm, elektrisches Klavier, Platte; wichtig die Konfrontation der Grammophon-Industrie mit den Notenverlegern. Hoérée hat im Menestrel (33) noch einmal die Auswirkungen des Jazz auf die jetzige „höhere Musik" nachgezeichnet, wobei er durch umfassende europäische Literaturkenntnis überrascht und mit seinen Einwänden gegen den „Jonny" überzeugt. Etwas naiv berührt der Ton, mit dem in Sackbut (Juni) erklärt wird, der Zeitpunkt für eine Studie über „Film und Musik" sei nunmehr gekommen.

Ein Wort muß – leider – noch verloren werden über den Fall der Musical Times. (Wobei es erwünscht ist, das Wort Fall doppelsinnig zu verstehen.) Dieses englische Blatt gewinnt die Sympathie des Lesers durch die Reichhaltigkeit seines Inhaltes. Ständige Rubriken über Radiophonie, Grammophon, Unterricht, neue Noten beweisen Lebendigkeit – oder sollten es doch beweisen. Geschichtliche Arbeiten von Bedeutung sind zu verzeichnen. Im Aprilheft etwa erklärt der bekannte belgische Forscher van den Borren die alte Streitfrage nach der Herkunft des Faux-Bourdon dahin als gelöst, daß über die englische Entstehung dieser Technik kein Zweifel mehr bestehen könne. Eine Zeitschrift also, die Interessen hat und Interesse weckt. Bald

aber kann man sich des Eindrucks einer peinlich reaktionären Gesinnung nicht erwehren. Zumal Strawinsky wird hier mit höchster Unritterlichkeit bekämpft. Was über ihn Sabaniew anläßlich der Kritik seiner letzten Ballette sagt, ist vielfach so gehässig wie falsch: ihn einen „musikalischen Ford" zu nennen, ist ein schlechter Witz, der nicht einmal trifft. Was aber Herr Ruthland Boughton in der Juni-Nummer über Strawinsky schreiben darf, das geht denn doch über die Grenzen dessen hinaus, was außerhalb eines Witzblattes erlaubt sein sollte. Es ist zu kostbar, um nicht zitiert zu werden:

> . . . . . . Die Kunst Strawinsky's ist zwiefach verächtlich, in Hinsicht ihrer Technik wie ihrer Absichten. Str . . . . . beweist, daß er völlig unfähig ist, eine eigene musikalische Idee zu formulieren. Wäre er Mitglied eines Orchesters von Wilden, so könnte man ihm allenfalls erlauben, einen immer wiederkehrenden Rhythmus auf der Trommel zu schlagen -- denn die einzige formale Evidenz seiner Werke ist diese Art primitiver Wiederholung, wie sie Vögel und Babies auch sehr gut zu Wege bringen . . . . .

Diese Zeitschrift ist besser als ihre Mitarbeiter!

Erich Katz (Freiburg i. Br.)

NEUE MUSIK IM LANDERZIEHUNGSHEIM

Zweierlei ist an den neuen Spielmusiken zu bewerten: einmal ihr – gleichsam objektiver – Gehalt, das, was „dahinter steht"; zum andern ihr Gebrauchswert, der Grad ihrer Sinnerfüllung. Das eine läßt sich zur Not auch in einer ihnen wesensfremden Umgebung beurteilen; das andere nur in eingehendem, praktischen Umgang mit ihnen, und in dem Kreis, für den sie bestimmt sind.

Ich hörte kurz nacheinander Spielmusiken beim Baden-Badener Kammermusikfest und bei einem Schulfest der Lietzschen Landerziehungsheime in Ettersburg bei Weimar. Kein größerer Unterschied ist denkbar. Baden-Baden ist, wie alle zünftigen Musikfeste, – wenn es auch das lebendigste unter ihnen ist – eine Musikbörse, eine Station des musikalischen Zwischenhandels. Die Aufführungen des Musikfestes haben in der Regel nicht direkte Beziehung auf ein Publikum (umso weniger, je aktiver sie eingestellt sind), sondern richten sich in erster Linie auf einen bestimmten Kreis von „Maklern", die selbst erst wieder die Weitergabe an die Menge der eigentlichen „Verbraucher" vermitteln. In der Verkennung dieser heute bestehenden Situation, in der Gleichstellung einer Musikfest-Veranstaltung mit einem beliebigen Konzert liegt einer der wesentlichsten Gründe für das oft schiefe Verhältnis zum aufgeführten Werke, sowohl von Seiten der Presse wie der Hörer. Erst wenn man von den besonderen Bedingungen der Musikfest-Atmosphäre abstrahiert, wenn man sich von vornherein positiv damit abfindet, daß der Baden-Badener Kurhaussaal nichts als ein provisorischer Probierraum für eine Sache, wie etwa Schul- und Hausmusiken sein kann: erst dann kann man unbefangen an diese Sache herantreten und ihr gerecht werden.

Das Musikfest kann demnach nur Mittel sein, nicht Ziel. Ziel kann es allenfalls den Werken sein, die hergestellt sind mit der Absicht, auf einem solchen Fest zu paradieren, nicht aber denen, deren Gültigkeit sich erst darüberhinaus in ihrer realen Wirkungssphäre zu erweisen hat und auf die es hier allein ankommt. Man muß, will man ein echtes Bild von der Sache bekommen, Stätten des unmittelbaren Bedarfs betrachten.

Das Treffen in Ettersburg ist kein Musikfest. Die musikalische „Fach-Welt“ wird davon kaum dem Hören nach wissen. Etwa 500 Schüler und Lehrer der Landerziehungsheime, dazu Angehörige, kommen einmal im Jahr für einige Tage zusammen, veranstalten sportliche Wettkämpfe, spielen Theater, machen Musik. Zwischen einem Handball-Wettspiel und einem Staffellauf, zwischen Schauturnen und Hockey musizieren die Schüler: Rosenmüller, Rameau, Krieger, Telemann – und eine im Zwölftonsystem geschriebene Suite sowie eine eigens für dieses Fest komponierte „Kleine Sinfonie für Musikfreunde“ von Hermann Heiß, zwei Stücke aus dem vierten Teil des Schulwerkes von Hindemith, zwei Stücke aus einer „Musik für instrumentales Zusammenspiel“ von Friedrich Wilhelm Lothar, zwei Sätze aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärm um nichts“ von August Halm, zwei Chorstücke aus Honeggers „König David“. Hier wird die oft nachgeredete Phrase von der Kunstfeindlichkeit des Sportes zum offenbaren Unsinn. Es kommt natürlich darauf an, welche Art Kunst man meint. Zu einer ganz und gar esoterischen oder subjektiv empfindsamen Musik, zu einer der genießerischen Selbstbespiegelung oder der rein passiven Hingabe führen freilich keine Brücken. Jede Musik aber, sei sie mehr vital oder geistig bedingt, deren Ursprung und Wesen dem Lebensgefühl heutiger gesunder Jugend verwandt ist, wird von ihr mit Freude angenommen. Die Spannung der Anteilnahme wächst mit dem Gefühl dieser Zugehörigkeit und sinkt mit dem Grad der inneren Entfernung. Es kann im Grunde nichts Natürlicheres und Selbstverständlicheres geben als die Verbindung dieser Jugend mit einem für sie bestimmten, ihr zugänglichen Schaffen der Gegenwart.

Die Lehrmethodik der Landerziehungsheime, welche Körperbildung und Künste, voran Musik, nicht nur als Anhängsel, sondern als wesentliche, vollwertige Unterrichtsgegenstände behandelt, unterstützt diese Selbstverständlichkeit der Einstellung. Doch auch hier gibt es Gegenkräfte. Ihre Wurzeln liegen offen. Ein seniles, rückwärts gerichtetes Konzertleben umgibt zunächst den heranwachsenden jungen Menschen (gerade auch den musikinteressierten) und stellt ihn in eine Scheinwelt künstlich bewegter, in Wahrheit längst erstarrter Formen, abgestorbener Inhalte, drängt sie ihm auf, suggeriert sie ihm als Kanon des Musikalischen schlechthin. Die Familie – besonders die sogenannte „gute“ Familie, jene wohlhabende, „kultur“-gesättigte und traditionstreue Oberschicht, die das Schülermaterial der Landerziehungsheime vorwiegend stellt – sorgt durch ihre ganze Haltung dafür, diesen Zustand zu befestigen, schafft Widerstände und Hemmungen gegenüber einer Musik des lebendigen Umgangs. Die Aufgabe der schulmäßigen Musikerziehung an den Heimen ist also von Anfang an nicht leicht. Sie setzt Führer voraus, die nicht nur genau wissen, was musikalisch not tut, sondern die den Schülern auch eine ganz bestimmte menschliche Bildung zuteil werden lassen, welche jene erst frei und unbefangen aufnahmefähig macht. Ohne eine solche Arbeit, wie sie der musikalische Oberleiter der Lietzschen Heime, Hilmar Höckner in Bieberstein, seit Jahren zielbewußt durchführt, ist ein Programm, sind Ergebnisse wie in Ettersburg vorläufig noch nicht denkbar. Die Jugend geht mit; aber es geschah auch in diesem Jahre wieder, daß gegen ihre freudige Bejahung muckerische Bedenken gewisser Elternkreise standen, daß nach der Aufführung der neuen Spielmusiken Beschwerden einliefen. Die Meinung eines besonders sachkundigen Herrn, der da äußerte: Wozu geben sich die Kinder überhaupt mit dieser ganzen Art Musikmachen ab; wenn sie einige patriotische

Lieder singen lernen, genügt es doch volkommen! — — — diese Meinung mag selbst hier eine Ausnahme sein. Immerhin darf man die Beschwerden nicht allzu leicht nehmen, da einflußreiche Kräfte dahinterstehen. Hier gilt es, die musikalische Aufbauarbeit der Heime mit allen Mitteln zu schützen, die erfreulich positive Einstellung zur gegenwärtigen Musik zu fördern, gegen Hemmungs- oder gar Abbau-Versuche anzugehen. Entscheidend ist, daß die Musikarbeit der Heime den Schülern und ihrem Werden zu dienen hat, nicht aber dazu, Außenstehenden durch konzerthafte Vorführungen besondere Genüsse zu bieten. Auch ein Fest wie das Ettersburger ist ja nicht Selbstzweck, sondern nur Ergebnis, Abschluß und Verdichtung einer das ganze Jahr hindurch laufenden alltäglichen Arbeit. Darum darf der Musikerzieher nicht zum Handlanger elterlicher Vorurteile degradiert werden. Man sprach in Ettersburg unter anderem auch von der Notwendigkeit einer gegen bisher wieder strafferen Schulautorität: es scheint mir, daß dieser Gedanke nicht so sehr gegenüber den Schülern, als gerade auch gegenüber dem Einflußwillen der Familie durchgesetzt werden sollte. Hier liegt — über das Musikalische weit hinaus reichend — eine grundlegende Frage der Selbstbehauptung der Landerziehungsheime überhaupt; ihre Idee steht und fällt mit der Wahrung ihrer erzieherischen Selbständigkeit. Für die Musik kann das nicht weniger Geltung haben als für alle anderen Gebiete.

Soviel zur Andeutung der Lage. Es bleibt noch ein Wort zu sagen über die Musik selbst. Ihre technischen Grenzen sind durch die Bestimmung für die Schule ohne weiteres gegeben. Wichtiger ist, daß sie auch geistig leicht, daß sie unmittelbar faßlich und dennoch vollwertig bleibt. August Halm, der kürzlich erst verstorbene Musiklehrer von Wickersdorf, hat die Dinge schon von fern gesehen, hat zum ersten Mal Forderungen aufgestellt, ohne freilich selbst Erfüllung geben zu können. Seine Musik ist sympathisch durch ihre Sauberkeit, aber uneigen, dünn und blaß in ihrer absoluten Anlehnung an die Bachzeit. Wirkliche Erfüllung in jeder Hinsicht gibt Hindemith. Das ist nicht nur in der Potenz seines Schaffens begründet, sondern in seiner ganzen Haltung; obwohl er früher kaum Verbindung mit dieser Art musikalischer Arbeit und ihren Fragen hatte, folgt er darin doch nur einer seit je ihm liegenden und auch in vielen seiner älteren Werke deutlich erkennbaren Schaffensrichtung. Die Art seiner Spielmusiken hat, Beweis für die ihr innewohnende Kraft und Notwendigkeit, Schule gemacht. Man kann sie so charakterisieren: Sie hat Berührungspunkte mit altklassischem Stil, ohne archaïsierend zu wirken, mehr im geistigen Habitus als in den Elementen. Die Bewegung läuft organisch ab nach ihren Gesetzen; eine — oft starke — Ausdruckshaftigkeit greift dennoch niemals mit der Willkür des nur-persönlichen Bekennens in den Fluß des musikalischen Ablaufs ein, sondern wird von der Bewegung getragen, durch das Gesetz gebunden und zu objektiver Bedeutung gesteigert. Der Klang, stets durchsichtig, läßt meist eine freie Tonalität mit melodischen Stützpunkten erkennen. Die Stimmführung gibt der Einzelstimme in jedem Augenblick Wesentliches auszusagen, ohne daß man den Satz immer als „polyphon“ im hergebrachten Sinne bezeichnen könnte; schon damit ist die wichtigste Bedingung: die Eignung zu gemeinschaftlichem Musizieren im Kreis, erfüllt. Es ist möglich, auf solcher Basis neue Musik wieder in einem schlichten, handwerklichen Sinn zu schreiben; Musik, die einem auf Allgemeingültigkeit gerichteten Stil sich einordnet, nicht mehr um einen neuen Stil „ringt“; Musik, bei der Können der Formung und Wert der Aussage, nicht aber die Tatsache des „Originellen“ entscheidet. Die Spielmusik Friedrich Wilhelm

Lothars gehört hierher; das zweite der Stücke, in Baden-Baden arg verschleppt, war bei den Ettersburger Spielern in seiner Frische und Lebendigkeit kaum wiederzuerkennen. Die Lösung, die Hermann Heiß (der ebenso wie Lothar selbst Musiklehrer an den Landerziehungsheimen ist) gibt, unterscheidet sich etwas von der eben beschriebenen. Das Zwölftonsystem, von dem er als Schüler Hauers ausgeht, das er aber selbst zusehens zu lockern genötigt ist, spielt dabei eine geringere Rolle als der Einfluß der *Jazzmusik*, der sich hier geltend macht. Es ist gar kein Zweifel, daß damit eine sehr wichtige Komponente zu den genannten hinzutritt, daß mit dem Jazz die Möglichkeiten neuer Spielmusik aus dem Empfinden der Gegenwart heraus am realsten Gestalt werden: nichts wurde von der Ettersburger Jugend mit solcher Begeisterung aufgenommen wie diese zum Teil sehr unbeschwerten, in der Substanz äußerst leicht wiegenden Sätze. Noch sind Reste konzerthafter Einstellung darin; der Weg hat von dort wegzuführen, hat weiterzuführen zur *Improvisation* als der reinsten, schöpferischsten Verwirklichung des musikalischen Spieltriebs.

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

MUSIKPÄDAGOGISCHE TAGUNGEN

Als ich in dem Buche E. Preußners „Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik" die Stelle las, an der es heißt, daß die Musikpädagogik im Rahmen unseres Musiklebens an die führende Stelle getreten sei, machte ich ein Fragezeichen an den Rand. Wenn ich nun von einer Reise, die mich zu drei großen musikpädagogischen Tagungen führte, zurückkehre, werde ich dieses Fragezeichen ausradieren.

Die Behauptung Preußners schien berechtigt zu sein, als eine Forderung, die jeder aussprechen muß, der die eigentlichen Probleme unserer Zeit kennt; sie ist aber mehr, sie stellt heute schon eine Tatsache dar. Die übergroße Zahl der Tagungen, die in letzter Zeit stattfanden, die stets laufenden Veröffentlichungen beweisen dies. Die Aktivität der Pädagogen übertrifft die der Musiker.

Ob hierin eine Gefahr für die Musik selbst liegt – man kann dies mit Recht bedenken – hängt von den Formen und Arten des pädagogischen Verhaltens ab. Um nun diese Formen und Arten zu klären, tritt man zusammen, organisiert man Tagungen und Arbeitswochen. Ein klarer Reformwille geht seit Jahren von den verschiedensten Gruppen aus, deren Aktivität sich gegen eine breite und noch wenig gegliederte Masse stellt. Arbeitswillige Jugend und schwerfällige Traditionalisten sollen gleichermaßen ererfaßt werden.

Die Quelle und treibende Kraft dieser musikpädagogischen Aktivität liegt in der viel besprochenen Krisis unseres *öffentlichen* Musiklebens. Und diese Krisis in Oper und Konzert hat wiederum ihre tieferen Quellen; nicht Sport, Radio und die vielen anderen Dinge, die man seufzend immer wieder nennt, sondern Vorgänge, deren Ausdruck und Folge eben auch etwa gerade die Sportbewegung ist. Zunächst einmal hat man ganz bestimmte Kontakte zu allen Dingen verloren, die den Menschen allzu sehr in sich selbst hinein verweisen und ihn als Besonderheit abgrenzen; damit sind zugleich größere, zum mindesten gänzlich andere Ansprüche an Tiefe und Form des Kontakts mit den

jeweiligen Dingen, dem Material, der Sachhaltigkeit gewachsen. Sei es nun der Wunsch nach erhöhter Verbindung mit den Möglichkeiten seines Körpers, die den Menschen in den Sport drängt, sei es die Ablösung von Individuellem, die Richtung auf die erlebende Erkenntnis einer rein musikalischen Inhaltlichkeit, die den Menschen auf neue Weise an die Musik heranbringt, es sind in beiden Fällen neue Ansprüche in den Beziehungen des Menschen zu einer Sache.

Wer diese Ansprüche hat, der spürt etwa im Konzert die Kluft zwischen Mensch und Sache, zwischen Hörer und Musik, zwischen dem, was sich Komponist und Reproduzierender erhoffen und dem, was den Hörer tatsächlich erfüllt. Und wer diese Kluft spürt, der klagt unser Konzertleben an; und wer über das Anklagen hinauskommt, der muß zur pädagogischen Aktivität gelangen. Denn nur hier tut sich der Weg auf, der zur Überwindung dieser Kluft zwischen Mensch und Sache führt, der zu einer Tätigkeit führt, die etwas mit jenen neuen und veränderten Ansprüchen zu tun hat.

Zugleich zeigt sich hier auch schon die Notwendigkeit einer bestimmten Art und Form dieses Lehrens. Nicht bildungsmäßiges Wissen, nicht distanzierte Kenntnisse aufsagbarer Tatsachen dürfen Ziel der Schulung sein, sondern jenes andere, was immer wie eine allzu platte Phrase klingt, wenn man es nennt: das Erleben. Da aber das Erleben Voraussetzungen hat, da es Tatsachen gibt, die geschult werden müssen, damit Erleben überhaupt möglich wird, so erwächst das Problem einer Schulung der Erlebnisfähigkeit, jener Kräfte, die man die gestaltenden nennt, weil sie nur im Atemstrom des aktiven Menschen lebendig werden. Von diesem Problem, das aus einer gewissen Angst vor einer Verschuldung unserer Musik lebendig wurde, war in Hannover auf der Achten Reichsschulmusikwoche stets die Rede, obwohl keiner der vielen Vorträge sich dieses Thema direkt gestellt hatte. Hiervon wollten namentlich die jungen Lehrer etwas wissen, die von den viel diskutierten preußischen „Richtlinien“ auf Wege gewiesen werden, zu deren Erfüllungen ihnen nur einfachste Mittel zur Verfügung stehen, einfachste Menschen, einfachste Lieder, in welchen nun ein Erlebnis lebendig werden soll, das unseren neuen Ansprüchen auf schöpferischen Kontakt mit der Materie der Musik in jeglichem Musizieren gerecht werden soll.

Wenn auch die Gebiete und Ziele, wie Methoden selbstverständlich andere sind, so ist diese Wandlung des Anspruchs doch dieselbe, handelt es sich um die Ausbildung der Musiklehrer selbst oder um die Formen des von ihnen zu gebenden Unterrichts, handelt es sich nun um Privatmusiklehrer oder um Schulmusiker. Im Hindergrund steht führend die Idee eines neuen Musikerlebnisses, das selten bewußt formuliert wird: Anschauung eines Vorgangs in gestaltender Selbsttätigkeit; aber Anschauung besonderer Art, die ich am besten durchformuliert fand in ihrer radikalsten Prägung bei Waldemar Woehl. Er bemühte sich im Rahmen einer Arbeitstagung für Privatmusiklehrer (an den Folkwangschnlen in Essen) in einem kleinen Kursus an Hand einiger Stichproben aus dem Arbeitsgebiet der Melodie- und Artikulationslehre zu einer rein musikalisch-sachhaltigen Inhaltlichkeit hinzuführen, gleichsam Fühler zu bilden für die Ereignishaftigkeit einfachster musikalischer Vorgänge. Dies arbeitete er in einem Kreis von Privatmusiklehrern, im Bewußtsein, hier einen hohen Grad von Bewußtheit schaffen zu dürfen, die jedoch nicht als solche weitergegeben werden darf, sondern nur weiter wirken soll in der pädagogischen Haltung. Die bewußte Einstellung auf Altersstufen

spielt in der neuen Musikpädagogik überhaupt eine große Rolle. Klar sind Grenzen zwischen einzelnen Stufen zu sehen. Klar ist aber auch die Forderung: zwischen diesen Stufen eine Verbindung schaffen zu müssen, indem in möglichst hohem Grade das ins Älterwerden hineingerettet wird, was die Musik im Leben des kleinen Kindes bedeuten kann: eine zentrale Stellung als Formkraft im täglichen Leben, als Ausdruck des Gegenwärtig-Seins. So ist auch Jödes oppositioneller Vortrag in Hannover zu verstehen, der (gleichsam in Selbstverteidigung gegen die voreilige Verschulung seiner Ideen) darstellte, wie sehr der Weg der Musik durch die einzelnen Schulgattungen vom Kindergarten bis zur Universität heute in Wahrheit noch ein Weg der Entfernung von Sinn und Idee einer Schulmusik ist, anstatt ein Wachsen und Gestalten zu sein, wie es möglich wäre. Es fehlt eben, dies war in Hannover unter dem Publikum leicht zu beobachten, in weitem Maße noch, was uns längst als Grundforderung neuer Pädagogik selbstverständlich schien: der Sinn für Anleitungen zu gestaltender Selbsttätigkeit des Schülers, und zwar des Schülers aller Stufen, vom Volksschüler bis zum speziellen Musikschüler. Dem Lehrer selbst wird durch die Schüler immer wieder der Wille hierzu geschwächt, ebenso wie etwa auch die ideelle Stoßkraft einer Reichsschulmusikwoche sich in der Masse von 1200 Besuchern verliert.

In diesem Zusammenhange gerade ist beachtenswert, daß die musikpädagogische Arbeitstagung an der Folkwangschule in Essen eine sehr wichtige Verbindung zwischen zwei Musikgruppen herstellte, die sonst ohne jede Fühlung nebeneinander herlaufen. Es fand zu gleicher Zeit und am selben Orte die 5. Reichsführerschulungswoche der Musikantengilden statt. Zu einer gemeinsamen morgendlichen Singübung unter Jödes Leitung und zu größeren grundsätzlichen Vorträgen verbanden sich die Teilnehmer beider Gruppen, um sich dann zur Hauptarbeit in verschiedene Arbeitsgemeinschaften aufzulösen. So erhielten die jungen Privatmusiklehrer Fühlung mit einer Schicht, die gleichsam drohend hinter ihnen aufwächst, mit der sie sich auseinandersetzen müssen, deren Ziele in die pädagogischen Arbeitsformen und Organisationen des Privatmusikunterrichts einbezogen werden müssen. Der Sinn des Singens: das Singen als Quelle, Ansatzpunkt und pädagogische Grundlage für jenes Erleben einer rein musikalischen Inhaltlichkeit, von der oben die Rede war, konnte hier erkenntlich und lebendig werden. Ferner wurde auf der Essener Tagung ebenso wie auf einer musikpädagogischen Tagung, die vom Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Verbindung mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Mainz organisiert war, die neue Form der „Arbeitstagung" durchgeführt; auch hier also Ansatzpunkte im Sinne einer Aktivierung des Lernenden. Im Mittelpunkt standen jeweils Arbeitsgruppen, die unter Mitarbeit der Tagungsbesucher sich durch mehrere Tage hindurch an ihre Fragestellungen herantasteten. Der Dozent erhielt auf diese Weise Fühlung mit dem Niveau, mit dem er zu rechnen hatte, konnte folglich wirklich mit seinen Hörern arbeiten und am praktischen Einzelfall viel fruchtbarer zur erstrebten Förderung beitragen, als es je ein distanzierter und distanzierender Vortrag vermag. So führte etwa Mersmann, was er in Essen in einem einzelnen Vortrag grundsätzlich zeigte, in Mainz im Rahmen einer Arbeitsgemeinschaft durch: den Aufbau seines „musikalischen Gesamtunterrichts", der von der Spaltung der „Theorie" in einzelne Fächer fortstrebt, diese Spaltung selbst in jedem Detail zu vermeiden sucht und mit allem Nachdruck sich gegen die Isolierung

der Theorie von der Musik im Unterricht wendet. So führte auch Erpf in Essen einen Kursus mit dem Thema „Formerleben und Formerkennen“ und Frieda Loebenstein in Mainz eine Arbeitsgemeinschaft über „Musikerziehung durch das Klavier“ durch.

Wenn natürlich auch alles längst nicht so gelingt, wie man es sich vorstellt, so ist trotzdem die Form der Arbeitstagung als Ideal einer wirklich fruchtbaren Tagung anzusehen. Es wird sonst so hoffnungslos aneinander vorbeigeredet. Gerade etwa gewisse Themen der Reichsschulmusikwoche könnte man sich zu methodischen Kursen durch mehrere Tage hindurch ausgebaut denken, die den einzelnen Lehrertypen dienlicher sein könnten als einzelne Vorträge, die vom Fach aus gesehen doch immer zu knapp sind: Musik in der Landschule, der Volksschule, der Mädchenschule, der neuen Aufbauschule. Anders zu bewerten sind natürlich große, grundsätzliche Vorträge, die begriff- und situationsklärend gedacht sind und für alle Besucher gleichermaßen gelten, gelten sollten. Durch einige der Hauptvorträge in Hannover zog jener einheitliche Gedanke seine Spur, auf der sich die Idee der Schulmusikreform aufbaut: H. Freyer definierte die Bedeutung der Musik im Staat und ihre regenerationsfördernde Kraft im Rahmen unserer spezialistisch-zersplitterten Kultur. R. Wicke übernahm das hieraus sich ergebende, aktuelle Problem der Gemeinschaft und der Gemeinschaftsmusik, wobei er sich sorgfältig gegen voreilige Begriffsbildungen wandte, das Prozeßhafte, den Tat-Charakter jeglicher Gemeinschaft betonte und die zur Gemeinschaft gehörende Musik mit dieser „dynamischen“ Struktur der Gemeinschaft begrifflich verband. H. J. Moser löst ein seinem Vortrag ebenfalls allzu schematische Begriffsbildungen auf, wenn er individualistische und kollektivistische Tendenzen in jeglicher Musik, auch in jener, die man gemeinhin als nur kollektivistisch bezeichnen zu müssen glaubt, nachzuweisen suchte, wobei ihm allerdings wieder entgegnet werden kann, daß auch etwa mit dem Begriff der „Tendenz zum Objektiven“ auch noch nicht jenes Prinzip eindeutig formuliert ist, dessen Funktion die Gemeinschaftsbedeutung einer Musik sichert. Zuletzt sind zwei zusammenfassende Vorträge Kestenbergs an dieser Stelle zu erwähnen. Er betonte in Hannover auf Grund der Erkenntnis all jener Bedeutungen, die die Musik für das Volksganze haben kann, die Wichtigkeit des Musikunterrichts in der Schule, die Forderung einer steten Weiterarbeit an der Organisation des Musikganzen und die Notwendigkeit, nunmehr im Begriffe „Schulmusik“ das Gewicht langsam immer mehr auf „Musik“ zu legen. Seine Ausführungen in Mainz über „Musik und Staat“, theoretisch, politisch und historisch fundiert, gipfelten in der Forderung nach einer Regelung der privaten Musikpflege durch das Reich; eine Forderung, die von jedem verstanden werden wird, der die Schwierigkeiten kennen gelernt hat, die sich daraus ergeben, daß jeder deutsche Staat — soweit er sich überhaupt zu einer gewissen Regelung bisher hat aufschwingen können — seine eigenen Verordnungen hat.

Problematisch bleiben stets praktische Vorführungen von Schulleistungen. Vorzeigbare Resultate und neue Musikpädagogik vertragen sich eigentlich nicht miteinander. Dies zeigte sich viel weniger bei den Vorführungen in den einzelnen Schulen in Hannover, als bei einem Auftreten der dortigen städtischen Singschule, wo Kindern, unter völliger Verkennung der Idee einer solchen selbstgewählten Singübung, aus provinziell-reaktionärer Gesinnung heraus zugemutet wurde, stundenlang über Deutschlands Leid zu klagen, außerdem zum Teil in schlechtesten Liedsätzen. Die allenthalben ent-

stehenden städtischen Singschulen nach Augsburgs Vorbild gehören zum kulturell Sinnvollsten, was eine Stadtverwaltung heute unternehmen kann; hier in Hannover schien jedoch die Grundidee mißverstanden. Welch andere Singlebendigkeit entstand dagegen, als E. Pfannenstiel bei einer „offenen Singstunde“ im Rahmen der Mainzer Tagung zusammen mit einer großen Zahl von Jugendlichen einige Kanons, Hymnen und Liedsätze pädagogisch sehr geschickt und lebendig erarbeitete.

Die Eingliederung einer offenen Singstunde in das Mainzer Programm zeigt Einsicht in Fragen, die nicht nur als wirtschaftliches Problem, sondern besonders als pädagogische und methodische Aufgaben wichtig sind: die Fragen der Beziehung des Privatmusikunterrichts zur Jugendmusikbewegung und zum neuzeitlichen Schulmusikunterricht. Ein Referat H. Reichenbachs klärte die erste Frage; ein Vortrag von Dore Brand die zweite. Wir müssen so weit kommen, Jugendmusikbewegung und besonders die Schulmusik als einen befruchtenden Boden, als Anregung und Förderung der Hausmusik und folglich auch des Privatmusikunterrichts zu sehen. Es dürfte die Aufgabe späterer Tagungen sein, gerade diese Frage einmal methodisch und organisatorisch durchzuprüfen. (Es wäre dies etwa auch ein wichtiges Thema für eine Reichsschulmusikwoche!) In der Aufnahme dieser Fragestellung in die Mainzer Tagung sehe ich ihre besondere Bedeutung; eine Erweiterung nach der praktischen Seite hin, mit methodischen Anregungen, wäre wünschenswert.

Nicht zu verstehen ist hingegen, wenn eine Tagung, die sich pädagogisch auf der Höhe der Gegenwartsprobleme befindet, mit ihren Festaufführungen zum Teil hinter die Sintflut zurückgreift und mit dem Gift stimmungsvoller Langweile und äußerlicher Pathetik alle Bazillen der Faulheit und Passivität wieder aufweckt, und den Hörer in unendliche Distanz von Werk und Musik zwingt. Wie erfrischend wirkte dagegen der Einsatz Rosbauds für Hindemiths Liebhabermusiken! — Eine ähnliche Situation lag auch in Hannover vor, wo das Niveau durch die an sich begrüßenswerte und verständliche Verbindung mit der „Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangswesen“ erheblich gedrückt wurde. Einige gute gemischte Chöre waren zu hören. Unerträglich bleibt jedoch noch immer, was ein mit so unendlicher Liebe gedrillter, schmetternder und säuselnder Männerchor vorzubringen hat. Allerdings darf nicht übersehen werden, was es für die Chöre und ihre Leiter bedeutet, so ernst genommen zu werden, so herangezogen zu werden, wie in dieser Organisation. Trotzdem bleibt für denjenigen, der eben jene bestimmten „Ansprüche“ an den Kontakt zwischen Mensch und Musik hat, sehr problematisch was das Chorvereinswesen als Ganzes überhaupt leistet und leisten will. Wir kommen im Konzert nicht an die Musik, nicht an die Idee des Singens heran. Aber deshalb wird uns ja das Pädagogische so wichtig, deshalb wird ja organisiert. Es fragt sich nur, was sinnvoller ist: Renovierung von Bestehendem oder Neuaufbau mit den noch unverbildeten, beginnenden Kräften. Mir erscheint das wesentlich wichtiger, was sich selbst erneuert, von selbst neu beginnt, als alles was traditionell festgefahren ist und nun von außen her mühevoll erneuert werden soll.

Zum Schluß: Es kam hier nicht darauf an, einen vollständigen Bericht zu geben, alle Namen zu nennen, sondern zu versuchen, die ganze Situation von unserem Standpunkte aus zu skizzieren, die Absicht dieser Tagungen zu bejahen und nur nebenbei einzelnes zu kritisieren.

MELOSBERICHTE

Berliner Opernbeginn Die Preußische Oberrechnungskammer benutzt den Saisonbeginn, um anläßlich einer Untersuchung über das Defizit der Staatstheater einen Schlag gegen die *Krolloper* zu führen. Sie fordert auf der einen Seite ein planmäßiges und selbständiges Repertoire bei den einzelnen Instituten und verlangt auf der andern eine Kürzung des Zuschusses für die Krolloper. Dieser soll nur im Verhältnis zur Höhe der von Volksbühne zu zahlenden Beiträge gewährt werden. (Die Volksbühne nimmt den größten Teil der Vorstellungen in diesem Hause ab). Sehen wir von den kunstpolitischen Hintergründen dieses Vorstoßes ab – die Oberrechnungskammer scheint nicht zu wissen, daß gerade die Krolloper die einzige zielbewußt geleitete Berliner Oper ist. Wenn der Staat dem wohlhabenden Besucher der mit weit höheren Unkosten arbeitenden Lindenoper einen Zuschuß gewährt – und das tut er durch Deckung des Defizits – dann hat er als demokratische Institution noch viel mehr die kulturelle Aufgabe, ein künstlerisch stärker profiliertes, den weniger bemittelten Schichten dienendes Theater wie die Krolloper zu fördern.

Die Städtische Oper arbeitet zwar schon seit Mitte August, aber die erste wesentliche Premiere kam auch diesmal wieder bei Kroll heraus. Ein französischer Abend mit Werken von *Ravel, Milhaud* und *Ibert.* Ein stilistisch sehr bunter Abend, der zeigt, daß es auch in dem künstlerisch weniger zerspaltenen Frankreich die großen Generationsgegensätze gibt. Ravels *„Spanische Stunde"* und Milhauds *„Armer Matrose"* – es sind nicht nur Kontraste im Stofflichen oder in der persönlichen Handschrift, es sind zwei völlig entgegengesetzte Welten. Gewiß ist aller französischen Musik eine malerische und pantomimische Tendenz eigen. Aber bei Ravel herrschen diese Farbwirkungen, die geistreichen, pikanten, artistischen Klangreize so ausschließlich vor, daß weder eine (vielleicht angestrebte) buffoneske Bühnenwirkung noch eine musikalische Entwicklung zustande kommt. Die ziemlich breit gezogene Geschichte von der schönen koketten Uhrmacherin, welche nicht ruht, bis sie in der einen Stunde ihren braven Gatten tüchtig gehörnt hat, diese sehr dünne Spielerei langweilt heute schon. Man könnte sie sicher viel leichter, graziöser, prickelnder geben als hier unter *Zemlinsky* und dem sorgsam arbeitenden *Gründgens* – ich glaube nicht, daß der Eindruck ein wesentlich anderer wäre.

Die Dichtung des „Armen Matrosen" stammt von *Cocteau.* Der einfache Vorgang hätte zur reißerischen oder sentimental-heroisierenden Aufmachung reizen können: eine Matrosenfrau hält dem verschollenen Mann fünfzehn Jahre die Treue, in der visionären Gewißheit, daß er eines Tages heimkehren werde, und als er nun wirklich heimkehrt, zunächst in der Verstellung eines reichen Freundes, da erschlägt und beraubt sie ihn, um den scheinbar verarmten Gatten zu retten. Cocteau gibt diesem in einfachsten Linien gezeichneten Vorgang eine mythische Unwirklichkeit. Auch Milhaud verzichtet auf jede vergröbernde Musikdramatik. Es ist ein aus Tanzmelodien und Chansons meisterhaft entwickeltes balladeskes Stück, gerade durch den Verzicht auf handgreifliche Milieuschilderung von einer wundervollen atmosphärischen Transparenz, beruhigt im Harmonischen, mit einer sparsamen und eindringlichen Zeichnung im Orchester. Die Singstimmen bleiben durchweg in einer Art gehobener Rezitation, was den unwirklich-feierlichen Eindruck des Stückes noch erhöht. Der Einfluß des letzten Strawinsky ist unverkennbar, in der Anschauung vom musikalischen Theater und besonders in der formalen Tendenz. Aber der „Arme Matrose" ist doch eine ganz persönliche Arbeit, von einer außerordentlichen inneren Spannung und Kraft. Die Aufführung war prachtvoll streng mit *Moje Forbach* als Frau und *Wirl* als Matrose.

Iberts Operette bildet den lustigen Abschluß. Ein lustiges, flott und bedenkenlos hingesetztes Dialogstück, reizend und lebendig gegeben. Auch da dirigiert *Zemlinsky.*

Man fordert mit Recht selbständige Spielpläne, eine gegenseitige Konkurrenz der einzelnen Opern. Aber schon gibt man *Unter den Linden* den *„Tannhäuser"* wieder,

der erst vor dreiviertel Jahren in der Städtischen Oper, damals noch unter Walter, neu gemacht worden war. Gewiß wählt man die Pariser Bearbeitung mit dem Venusballett. Aber das ist schließlich nur ein unwesentlicher Unterschied des Stils. Die spätere Fassung ist unorganisch, man sollte sie endlich ruhen lassen. Die Venusbergszene, die an sich schon im Sinn eines modernen Theaters nicht realisierbar ist, (seien wir ehrlich: was von Wagner ist in einem heutigen Theater überhaupt realisierbar?), diese Szene wird breit ausgesponnen. *Terpis* macht eine James Klein-Revue daraus, mit sehr viel Nudität, die sich im rosa Lichtkegel am Boden wälzt oder in unnatürlichsten Stellungen verbiegt. Zur Ouvertüre werden symbolische Lichtbilder auf den Vorhang projiziert. Dafür geht eine der stärksten Wirkungen Wagners verloren, der plötzliche Dekorationswechsel vom Venusberg zur Waldlandschaft, weil das große Duett – es bleibt weit hinter der ersten Fassung zurück – vor völlig verschleierter Szene gesungen wird. Dafür treten die Pilger nicht mehr auf. Was nützt es, daß sie sauber singen, wenn der bühnenmäßige Eindruck darunter leidet? Dieser erste Akt ist ein einziges Mißverständnis. Ein Mißverständnis der vereinfachten modernen Opernregie, ein Mißverständnis von Piscators Idee des erläuternden Filmbildes, ein Mißverständnis des stilisierten Tanzes. Besser gelangen die beiden andern Akte, vor allem der zweite, der weniger pompös und opernhaft angelegt ist als sonst.

Eine Glanzbesetzung steht auf der Bühne, wie man sie nur in der Vor- oder Nachsaison hören kann. Alle überragend die herrliche Elisabeth der *Maria Müller*. *Blech* dirigiert: äußerst klar, im Klanglichen sehr delikat, kühl, fast unbeteiligt.

Heinrich Strobel (Berlin)

Neue Ballette in Leipzig

Es hat auffallenderweise sechs Jahre gedauert, bis *Milhauds „Création du monde“* den Weg über die Grenze gefunden hat. Eine wohltuende Beschränkung auf Wesentliches gibt dem Werk sein besonderes Gepräge. Das drückt sich schon in dem dichterischen Vorwurf von *Blaise Cendrars* aus, in der Reduzierung des äußeren Geschehens auf ein Minimum, in der Typisierung der handelnden Personen. Drei Exponenten werden einander gegenübergestellt: Die Gottheit, die Masse, das Individuum. Wie göttliche Eingebung aus der Kreatur den Menschen formt und den mit Vernunft und Willen Begabten sich aus der Menge loslösen und zur Klarheit des Äthers streben läßt, das bildet den Inhalt dieses Schöpfungsmythos'. Man merkt, wie der Vorwurf jener Seite in Milhauds Gesamterscheinung entgegenkommt, die nach religiösen, kultischen Extasen verlangt. Man sagt ihm Vorliebe für Mendelssohn nach und kann sie aus dieser Partitur heraus verstehen. Sie zeigt eine ähnliche Verbindung von romantischer Schwärmerei mit klassizistischer Ausgewogenheit, eine ähnliche Klarheit und formale Rundung. Diese Klarheit bändigt Milhauds Polytonalität und mildert die Schärfen seiner Dissonanzen, sie gibt der melodischen Linie das plastische Profil erzeugt die Transparenz des kontrapunktischen Gewebes, sie beherrscht den Rhythmus, der einen fast ununterbrochen beibehaltenen Alla breve-Takt durch Synkopierung aller Art ungeahnte Vieldeutigkeit verleiht und sie lockert den Klang des Kammerorchesters, aus dessen solistisch besetztem Streichquintett die Bratsche entfernt und durch ein obligat verwendetes Saxophon ersetzt ist. Ein Werk sublimierten Stilgefühls und eines bis ins Letzte verfeinerten Geschmacks.

Es läßt sich kein stärkerer Gegensatz dazu denken als *Friedrich Wilkens*' Tanzspiel mit Gesang: *„Karussellfahrt“*. Ist bei Milhaud die Materie sozusagen überwunden, so haftet hier alles am Stofflichen. Zunächst das Buch von *Hansjürgen Wille*, das zwar verschämt mit Hilfe eines an den Haaren herbeigezogenen Symbolismus tiefere Beziehungen zwischen Karussell und Leben konstruieren möchte, das aber bei der fünfmaligen Variierung dieses Themas in einem zwischen „Fliegenden Blättern“ und Heinrich Zille sich bewegenden Realismus stecken bleibt. Sollen wir heute noch in der Karikatur des spießigen Familienidylls, im öffentlichen Haus, in der Kaschemme frucht-

bare stilistische Momente erblicken? Und wird mit dem fortgesetzten Wechsel des Milieus das Ballett zur Revue, so entlehnt es noch dazu vom Kabarett den Conférencier, der als „Stimme des Karussells“ in der zeitgemäßen Form des Songs die pantomimischen Ereignisse glossiert. Die so erreichte Uneinheitlichkeit setzt sich in der Musik fort. Sie lebt von dem Einfall aus zweiter und dritter Hand und kennt bei der Wahl ihrer Requisiten keine Niveauunterschiede: Die „Dreigroschenoper“ grüßt von ferne, dann wieder Spolianskis Revuemelodien und neben diesen grotesken Elementen Sentiment und Pathos der veristischen Oper. All das wird von Wilkens mit unleugbarem Geschick verarbeitet, erhält durch Nonenakkorde und Quartenharmonien eine interessante Färbung und durch ein hier doppelt deplaciert wirkendes großes Orchester die faszinierende Hülle. Alles Wesentliche wird von Mache erdrückt. Ein wirkungsvolles Publikumsstück ist hier entstanden, aber an Probleme neuen Tanzes oder gar neuer Musik wird nicht gerührt.

Der Abend, der noch mit der zweiten jener köstlichen Suiten, die *Strawinsky* ursprünglich für Klavier zu drei Händen geschrieben und später für Orchester umgearbeitet hat, eine Ergänzung erhielt, bedeutet für Leipzig den Beginn einer längst notwendigen Reform seines Opernballetts. Sie ist *Harald Kreutzberg* anvertraut, der auch hier sofort durch die Formung der tänzerischen Geste aus dem Geist der Musik heraus, durch Ideenreichtum und Können überzeugte. Die charmante *Yvonne Georgi* ist ihm eine ebenbürtige Partnerin und der dirigierende *Wilhelm Schleuning* trägt durch rhythmischen Elan und differenzierten Klangsinn zum Gelingen des Abends bei.

Ernst Latzko (Leipzig)

Nordisch-Deutsches Musikfest in Kiel Der Gedanke, innerhalb einer *Nordisch-Deutschen Woche* für Kunst und Wissenschaft auch ein Nordisch-Deutsches Musikfest zu veranstalten, ist naheliegend und an sich zu begrüßen. Die von ihren Ländern entsandten Vertreter Dänemarks (Emborg, Schierbeck, Raastedt, Huth), Schwedens (Atterberg, Alfvén), Norwegens (Hurum), Finnlands (Järnefeldt, Sibelius) und Islands (Leifs) vermochten mit ihren Werken die schon gar nicht sehr hoch gespannten Erwartungen nicht im mindesten zu befriedigen. Das Orchester und der Chor unter *Prof. Dr. Steins* Leitung versuchte aus den Werken herauszuholen, was herauszuholen war. Einzig die Passacaglia von *L. Irgens Jensen* (Norwegen) hinterließ unter der ausgezeichneten Leitung von *Odd Grüner Hegge* (Oslo) einen nachhaltigen Eindruck. Von den deutschen Werken stand zunächst die Uraufführung der Kantate *„Jerusalem, du hochgebaute Stadt“* für Solostimmen, gemischten Chor, Orchester und Orgel von *Kurt Thomas* im Mittelpunkt des Interesses. Sie ist nach seiner ersten Orchesterstudie, der „Serenade“, das erste Werk mit großem Orchester, dessen Verwendung bei dieser Fest-Kantate (sie ist dem Kieler Oratorienverein zu seinem 10jährigen Bestehen und Prof. Fritz Stein zugeeignet) berechtigt ist. Im Gegensatz zu Thomas' früheren Werken fällt diese Kantate durch die Beschränkung auf wenige innere Mittel angenehm auf. Es sind nur zwei Themen, die in großer Mannigfaltigkeit verarbeitet werden. Der Aufbau ist dramaturgisch klug und sehr klar. Unter der hingebenden Leitung von Prof. Fritz Stein mit dem Oratorienverein wurde die Aufführung zu einem vollen Erfolg für die Ausführenden und den Komponisten. Unter den Solisten fiel besonders der junge Leipziger Tenor *Wilhelm Ulbricht* durch sein wundervolles Material und enorme Musikalität auf. Auch die anderen Partien konnten nicht besser vertreten sein als durch *Anny Quistorp* (Sopran), *Gusta Hammer* (Alt) und *Paul Lohmann* (Baß).

Vor der Uraufführung der Kantate von Thomas brachte der A-cappella-Chor eine sehr gute Aufführung der Messe e-moll von Bruckner zustande. Den Abschluß des Festes bildete die Aufführung der Matthäuspassion von Bach mit Erb, Lohmann, Hamann, Quistorp und Hammer.

M. H. Krause (Kiel)

NEUERSCHEINUNGEN (Besprechung vorbehalten)

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Kurzorientierende Hinweise sollen dem Leser die Einstellung zu den Werken erleichtern. Die Aufnahme bedeutet bereits eine Wertung.

NEUE MUSIK

Conrad Beck, Konzert für Orchester (Sinfonie Nr. 4) *Schott, Mainz*

A. Gretschaninoff, Album du Grand-Père (Das Großvaterbuch) 17 leichte Klavierstücke, op. 119, für Piano. *Schott, Mainz*

Joseph Haas, op. 77, Lieder der Sehnsucht, f. eine Singstimme u. Klavier, Ed. Nr. 2090. *Schott, Mainz*

August Halm, Violinübung, ein Lehrgang des Violinspiels, Heft 1 (Erste bis sechste Lage) zweite unveränderte Auflage. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Paul Kickstat, Choralvorspiele für die Orgel. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Wilhelm Maler, Konzert für Kammerorchester und Cembalo. *Schott, Mainz*

L. Mittmann, Konzert Jazz-Suite f. Piano. Charleston / Blues / Hot
Boston für Piano
Jazz-Babies in Suitenform für Piano / Stomp Blues / Groteske. *Zimmermann, Leipzig*

Mátyás Seiber, 77 Breaks f. Schlagzeug. Ed. Nr. 2078 *Schott, Mainz*

Igor Strawinsky, Prélude et Ronde des princesses aus dem Ballett „Feuervogel", für Violine u. Piano. Berceuse aus dem Ballett „Feuervogel" für Violine und Piano. *Schott, Mainz*
Beide Stücke sind Originalübertragungen des Komponisten

Alexander Tansmann, Sonate Nr. 2 für Klavier, Ed. Nr. 2089. *Schott, Mainz*

Ernst Toch, op. 48, Bunte Suite für Orchester. Kleinstadtbilder, 14 leichte Klavierstücke, op. 49. Sonate für Violoncello und Klavier, op. 50. *Schott, Mainz*

Lothar Windsperger, op. 47, „Requiem", Symphonische Totenmesse f. gemischt. Chor, 4 Solostimmen, großes Orchester und Orgel. *Schott, Mainz*

NEUAUSGABEN ALTER MUSIK

Andrea Caporale, Sonate d moll, bearbeitet von Ernst Cahnbley. Cellobibliothek Nr. 75. *Schott, Mainz*

Josquin des Prés, Missa Pange lingua, in: Das Chorwerk, herausgegeben von Friedrich Blume, Heft 1. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*
Aus dem Vorwort:
Eine neue Chorsammlung zur Wiedererweckung alter weltlicher und geistlicher Chormusik. Das Chorwerk stellt sich die Aufgabe, die bisher für die Chorpraxis vernachlässigten Gebiete alter kirchlicher Gebrauchsmusik und weltlicher Chorkunst zu pflegen. An kirchlicher Musik sind Werke von überkonfessioneller Haltung, Messen und Motetten verschiedener Zeiten in Aussicht genommen, an weltlicher Musik insbesondere die großen Gebiete des Madrigals und der Chansons, da das deutsche Chorlied schon reichlich mit Neuausgaben bedacht ist. Fremdsprachige Werke erhalten eine gute, singbare Uebersetzung neben dem Urtext. Zur Veröffentlichung kommen nur solche Werke in Frage, die innerhalb ihres Gebietes als Meisterwerke von erstem Rang gelten dürfen, und die bisher in praktischen Neuausgaben nicht zugänglich gemacht worden sind.

Michael Praetorius, Weihnachtslieder zu vier Stimmen (Sonderdruck aus Band VI der Gesamtausgabe der musikalischen Werke) herausgegeben von Friedrich Blume, bearbeitet von Fritz Reusch. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

F. X. Richter, Sinfonie G dur, für Streichorchester, herausgegeben von Gustav Lenzewski, in: Musikschätze der Vergangenheit. *Vieweg, Berlin*

Joh. Stamitz, Sinfonie Es dur, für Streichorchester, zwei Oboen oder Flöten und zwei Hörner, herausgegeben von Gustav Lenzewski, in: Musikschätze der Vergangenheit. *Vieweg, Berlin*

Tartini, Concerto für Violoncell u. kleines Orchester, herausgegeben von Rudolf Hindemith. *Schott, Mainz*

Georg Philipp Telemann, Leichte Fugen und kleine Stücke für Klavier. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*
Aus dem Vorwort: „. . . Die folgenden Stücke dürften als pädagogische Vorstufe zu Bachs Inventionen sehr geeignet sein. Sie sind infolge der lockeren Handhabung des polyphonen Satzes musikalisch leicht faßbar und bieten auch technisch keine Schwierigkeiten. In der Anlage der Kompositionen haben die Stücke nicht ihresgleichen. Von späteren Meistern ist diese Gattung weder nachgeahmt, noch weiter ausgebaut worden. Es sind Suiten, d. h Satzfolgen in Tanzformen, denen eine Fuge vorausgeht."

BÜCHER UND SCHRIFTEN

Verschiedenes

Robert Engel, Probleme des russischen Musiklebens in: Osteuropa", Zeitschrift für die gesamten Fragen des europäischen Ostens. Jahrgang IV, Heft 10. *Osteuropa-Verlag, Berlin*

Max Faller, Johann Friedrich Reichardt und die Anfänge der musikalischen Journalistik. Band 6 u. 7 der Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, herausgegeben von J. M. Müller-Blattau. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Ph. Fauré-Fremiet, Gabriel Fauré, Maitres de la musique ancienne et moderne. *Rieder, Paris*

Hey-Volbach (Der kleine Hey): Kunst der Sprache Heft II (Übungsband) Ed. 1015. *Schott, Mainz*

Hermann Killer, Die Tenorpartien in Mozarts Opern, ein Beitrag zu Geschichte und Stil des Bühnengesanges. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Hermann Scherchen, Lehrbuch des Dirigierens. *J. J. Weber, Leipzig*

Musikerziehung

Hans Mersmann, Musiklehre. *Hesse, Berlin*

Peter Epstein, Der Schulchor vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, in der „Musikpädagogischen Bibliothek", herausgegeben von Leo Kestenberg. *Quelle & Meyer, Leipzig*

Fritz Reuter, Die Beantwortung des Fugenthemas, dargestellt an den Themen von Bachs Wohltemperiertem Klavier. *Kahnt, Leipzig*

NOTIZEN

AUS DEN OPERNSPIELPLÄNEN

Das *Breslauer Opernhaus* eröffnete die Spielzeit mit einer Aufführung des *„Maschinist Hopkins“*, dem Mitte Oktober die Première von *Honeggers „Judith“* in Anwesenheit des Komponisten folgte. Breslau sieht an Uraufführungen „Schuld und Sühne“ von *Pedrollo,* „Madelaine Guimard“ von *Prohaska* und *Puccinis* „Schwalbe“ vor. An Erstaufführungen sind u. a. zu nennen „Armer Columbus“ von *Dressel* und „Feuervogel“ von *Strawinsky*.

Das *Königsberger Opernhaus* (Intendant *Dr. Hans Schüler*) eröffnete am 8. September die neue Spielzeit mit „Figaros Hochzeit“. Das im Vorjahre auf das Dreifache vergrößerte Abonnement hat sich für die neue Spielzeit um weitere 25% erhöht. Der Spielplan sieht folgende Novitäten vor: *Wolff-Ferrari,* Sly; *Busoni,* Turandot, *Alban Berg,* Wozzeck. Ferner ist die deutsche Uraufführung des Originals von Cherubinis *„Abenceragen“* geplant.

„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, das neue dramatische Werk von *Weill* (Dichtung von *Brecht*) gelangt am *Leipziger Stadttheater* zur Uraufführung.

Hindemiths Oper *„Neues vom Tage“* wird in Rußland außer in *Leningrad* und *Moskau* auch in *Charkow* zur Aufführung gelangen.

Der erste *Opernbewegungschor* als ständige Einrichtung eines Operntheaters wurde am *Frankfurter Opernhaus* in der Stärke von 150 Mitgliedern unter der Regie von *Herbert Graf* und in der Choreographie der Frankfurter Labanschule ins Leben gerufen und hat bei einer Aufführung von Glucks „Orpheus“ erstmalig mitgewirkt.

Die Operette *„Rosen aus Florida“* von *Fall,* in der Bearbeitung von *E. W. Korngold,* ist bereits von über 60 Bühnen zur Aufführung angenommen.

KONZERTWERKE UND KONZERTE

In *München* fand eine groß angelegte Woche *„Neue Musik“* statt. Wir werden im nächsten Heft auf die Veranstaltung zurückkommen.

In den Sinfoniekonzerten der *Stuttgarter Opern* gelangen unter Leitung von *Karl Leonherdt* die erste Sinfonie von *Kusterer* und das Violinkonzert von *Raphael* zur Uraufführung. Weitere Erstaufführungen: Hindemith: Bratschenkonzert, Reutter: Klavierkonzert, Kempf: Triumph der Technik (Orchestertoccata).

Ein Cellokonzert von *Paul Höffer* bringt *Erich Böhlke* in den Sinfoniekonzerten des Wiesbadener Staatstheaters zur Uraufführung.

In den Konzerten des *Vereins der Musikfreunde* und des Oratorienvereins (Leitung: *Prof. Dr. Fritz Stein* in *Kiel*) gelangen im Winter 1929/30 u. a. folgende Werke zur Aufführung: *A. Schönberg,* Kammersinfonie: *K. v. Wolfurt,* Tripelfuge; *E. Erdmann,* Klavierkonzert; *G. Raphael,* Orchester-Variationen; *H. Kaminski,* Concerto grosse; *Strawinsky*, Klavierkonzert; *Hindemith,* Klavierkonzert.

Strawinskys „Pastorale“ für Sopran, Oboe, Engl. Horn, Klarinette und Fagott wurde am 2. Oktober durch die Internat. Gesellschaft für Neue Musik in *Köln* mit *Rose Walther* uraufgeführt.

Auf dem Niederrhein. Musikfest in *Düsseldorf* hat das Chorwerk *„Marianische Antiphonen“* des jungen Leipziger Komponisten *Wolfgang Fortner,* bei der Uraufführung unter *Hans Weisbachs* Leitung einen durchschlagenden Erfolg gefunden.

Ernst Wendel sieht in *Bremen* als Erstaufführungen u. a. das Klavierkonzert von *Bartók,* die Sinfonietta von *Janacek* und das Magnifikat von *Kaminsky* vor. Uraufführung: Requiem von *Renzo Bossi.*

Ein *Weihnachtsoratorium* für Solo, gemischten Chor und Orchester, das letzte Werk von *Richard Wetz,* wird im Dezember bereits mehrere Aufführungen erleben.

Der *Gladbacher Bachverein* (Leiter: *August Herchet)* bringt im kommenden Winter an Neuheiten eine Abendmusik von *Dietrich Buxtehude* „Ihr lieben Christen, freut euch nun“ in der Bearbeitung von August Herchet zur Uraufführung und die Matthäuspassion von *Johann Theile* in der Neuherausgabe von Erhard Krieger.

Ein neuer Lieder-Zyklus von *Albert Maria Herz* – Worte von Stefan George – wird im Oktober von Kammersängerin *Ilona Durigo* in Köln zur Uraufführung gelangen.

PERSONALIEN

Der langjährige Solocellist des Leipziger Gewandhauses, *Julius Klengel,* feierte seinen 70. Geburtstag. *Georg Wille,* der in gleicher Eigenschaft viele Jahre hindurch an der Dresdner Staatskapelle wirkte, beging in *Berlin,* wo er seit seiner Pensionierung lebt, seinen 60. Geburtstag. Wie Klengel zeichnete er sich auch als Kammermusikspieler aus.

Wilhelm Kempff, der bisherige Direktor der staatlichen Hochschule für Musik in *Stuttgart,* wird seine Stuttgarter Stellung aufgeben und seinen Wohnsitz nach *Potsdam* verlegen. Prof. Kempff will von Potsdam aus als Pianist Konzerte in Deutschland und dem Auslande geben.

Nachdem der *Erfurter Motettenchor* (30 Knaben unter Leitung seines Dirigenten *Herbert Weitemeyer*) 1927/28 mit bemerkenswerten Erfolgen in Ostpreußen, Danzig, Mitteldeutschland, Österreich und Holland konzertiert hat, wurde er in diesem Sommer nach der Schweiz verpflichtet. Er gab u. a. zwei Konzerte in Bern, zwei in Zürich, drei in Davos, zwei in Lugano, Arosa, Interlaken, Thun. sowie in Stuttgart. Von diesen Konzerten wurden vier vom Radio übertragen.

Das *Konservatorium u. Musikseminar in M.-Gladbach* beging am 1. Oktober die Feier seines 25jährigen Bestehens.

Conrad Beck hat für das Roth-Quartett ein Konzert für Streichquartett und Orchester geschrieben, das mit einem *Coolidge-Preis* von 1000 Dollar ausgezeichnet wurde. Sein „*Konzert für Orchester*" wird von *Hermann Scherchen* in *Berlin* uraufgeführt. Die schweizerische Erstaufführung findet unter Ansermet in Genf statt.

Die *Mannheimer Musikalische Akademie,* nach der Übersiedelung der berühmten Kapelle des Kurfürsten Karl Theodor nach München im Jahre 1778 aus Liebhabern gegründet und heute durch das *Nationaltheater-Orchester* repräsentiert, beging die Feier ihres *hundertfünfzigjährigen Bestehens* durch einen Festakt, bei dem *Jacob Wassermann* die Festrede „zwischen zwei Symphonien" hielt.

Ein Gastspiel der *Dresdner Staatskapelle* und der Dresdner *Staatsoper* unter *Fritz Busch* in *Genf* hatte einen außerordentlich starken Erfolg.

Der *Allgemeine Deutsche Musikverein* hat beschlossen, das Tonkünstlerfest im Jahre 1930 in *Königsberg* zu veranstalten. Es ist damit zu rechnen, daß das Fest zugleich in Gemeinschaft mit der 700-Jahrfeier der Stadt Königsberg stattfinden wird.

Der *Berliner Magistrat* hat beschlossen, den Stadtsyndikus zur Übernahme eines Geschäftsanteils des *Berliner Philharmonischen Orchesters G. m. b. H.*, in Höhe von 36000 M. für die Stadt Berlin zu ermächtigen. Die Haftpflichtgrenze der Arbeitsgemeinschaft wird auf höchstens 480000 M. festgesetzt. Die Regelung der Gehälter der Mitglieder des Orchesters erfolgt durch die Gesellschaft und die Vergütung und Aufwandsentschädigung für die Dirigenten des Orchesters bestimmt sich nach einem besonderen zwischen der Gesellschaft und dem Dirigenten getätigten Vertrage. Damit ist die seit langem erwogene Sanierung der Berliner Philharmoniker gesichert.

RUNDFUNK

Wie sehr der Rundfunk sich seiner kulturellen Stellung bewußt wird, beweisen die Ankündigungen einiger aktiven deutschen Sender zum Beginn der Winterspielzeit. Der *Frankfurter Sender* ist durch die Übernahme des früheren Sinfonieorchesters auch in den Besitz der sog. Montagskonzerte gekommen, die teils von dem neuen Rundfunkkapellmeister R o s b a u d, teils von S c h e r c h e n mit seinem Reiseorchester, teils von auswärtigen Dirigenten geleitet werden. Mit einer vorbildlichen Konsequenz pflegt man dabei neue Musik. So sind an Erst- und Uraufführungen vorgesehen: *Poulenc,* Concert champêtre für Cembalo; *Debussy*, Iberia; *Schönberg,* 5 Orchesterstücke und Variationen; *Honegger,* Concertino für Klavier und Orchester; ein noch nicht bestimmtes Werk von Strawinsky; Orchesterkonzert von *Hindemith; Sekles,* Sommergedicht für Orchester; *Pepping,* Präludium für Orchester; *Karl Marx,* Bratschenkonzert; *P. Hindemith,* Ballettsuite; *Alban Berg,* Konzertarie. Von der *Frankfurter Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für neue Musik* sollen in diesem Jahre alle Veranstaltungen übernommen werden. Von Kompositionsaufträgen ist bisher ein solcher an *Paul Hindemith* festgelegt. Das Werk, bei dessen Gestaltung der Komponist die besonderen Bedingungen der Rundfunkdarstellung in einem neuen Sinn zu berücksichtigen beabsichtigt, wird erst im nächsten Frühjahr zur Aufführung gelangen. Im Gegensatz zu der bisherigen Entwicklung des sogenannten literarischen Hörspiels, welcher die Frankfurter Sendeleitung mit einer gewissen Skepsis gegenübersteht, wird die Produktion kurzer musikalischer Hörspiele unterstützt, die im Rahmen der bunten Abende zur Aufführung kommen sollen. Von solchen Hörspielen sind bisher erworben: „Aus der Sommerfrische" von *Herbert Trantow* und „Mord" von *Walter Gronostay*. Verhandlungen schweben zum gleichen Zweck wegen der Jazzoper „Les Invités" des in Paris lebenden Ungarn *Tibor Harsanyi.*

Für die Sinfoniekonzerte des Rundfunks außerhalb der Montagskonzerte sind an neuen Werken vorgesehen: „Darker America" des New Yorker Negerkomponisten *William Grant Still;* „Triumph der Empfindsamkeit" von *Krenek;* Sinfonische Orchesterstücke von *Hauer;* Orchesterlieder von *Alban Berg;* Dritte Sinfonie von *Max Butting;* je ein Orchesterwerk von *Jarnach* und *Kaminski;* Rugby von *Honegger;* Frauentanz von *Weill*; Klavierkonzert von *Hermann Reutter;* Hörnersuiten von *Windsperger;* Concertino von *Beck;* eine der Suiten aus „Daphnes und Chloe" von *Ravel* und ein Choros von *Villa-Lobos.* Geplant sind ferner wie bisher so auch weiterhin Konzerte neuer Kammermusik entsprechend dem bei der künstlerischen Leitung einlaufenden Material und ein Zyklus von *Kammeropern.*

Den Ankündigungen der *Schlesischen Funkstunde* entnehmen wir folgendes: Um von der *Unterhaltungsmusik* in der überkommenen aber überalterten Form der Bearbeitung musikalischer Werke für Salonkapelle loszukommen, sind Aufträge zur Schaffung *neuer unterhaltender Originalmusik* an mehrere Tonsetzer, insbesondere Schlesier und Oberschlesier er-

gangen. Es ist zu erwarten, daß der Rundfunk hierdurch zum Ausgangspunkt einer Bewegung wird, die in der Regeneration der kunstfremden Unterhaltungsmusik der letzten Jahrzehnte durch volkstümliche, aber der Tonsprache unserer Zeit sich bedienende Musik ihr Ziel steht. Auf dem Gebiet der *Konzertmusik* handelt es sich ausschließlich um solche Formen, die in erster Linie im Funk ihre Eignung zu beweisen haben. Soweit also die auf dem Gebiete der symphonischen oder der Kammermusik zur Verfügung stehende große Literatur sich ihrer Faktur nach mit den Forderungen nach Funktauglichkeit deckt, wird von ihr planmäßig Gebrauch gemacht werden. Der *Musik für Kammerorchester* soll als der Domäne der *„neuen Musik“* die Darstellung der Standardwerke vorbehalten sein, die durch ihre Zugehörigkeiten zu den von Hindemith, Schönberg und Strawinsky bestimmten Richtungen gekennzeichnet sind. Um die Hörer mit dem Stile neuer Werke vertraut zu machen, sollen die wertvollsten Aufführungen nach Möglichkeit wiederholt werden.

Der Rundfunk hat die Wiederbelebung der Form der Kantate als notwendig erscheinen lassen, und die in dieser Richtung verfaßten Neuschöpfungen haben sich als brauchbarste Funkform erwiesen. Aus diesem Grnnde will die Schlesische Funkstunde die bisher vorhandene geringe Literatur durch Aufträge vermehren. (Wilhelm Grosz u. a.)

Die *Mitteldeutsche Rundfunk-A.-G.* will jungen unbekannten Komponisten ihres Sendebezirkes durch *Kompositionsaufträge* oder Ankauf einzelner Werke ihren Weg erleichtern und den Kontakt mit der Öffentlichkeit ermöglichen. Nach Prüfung der daraufhin eingegangenen Unterlagen hat die Mirag 3 jungen Musikern einen Kompositionsauftrag erteilt und zwar an *Werner Hübschmannn* (geb. 1901 in Chemnitz), *Gerhard Maass* (geb. 1906 in Hamburg) und *Werner Trenkner.*

Dr. Peter Epstein veranstaltete in der Schlesischen Funkstunde (Breslau) und im Süddeutschen Rundfunk (Stuttgart) eine Stunde *„Neue Klaviermusik für Kinder“*. Nach einem einleitenden Vortrag kamen Werke von J. Haas, D. Dushkin, E. Toch, H. Reutter, A. Gretschaninoff, F. Finke, F. Petyrek und A. Casella zu Gehör.

Die *Rundfunkversuchsstelle* bei der *Berliner Staatlichen akademischen Hochschule für Musik* beginnt ihre Lehrgänge für Rundfunkrede und Rundfunkmusik am 15. Oktober 1929. Als Dozenten haben ihre Mitwirkung zugesagt: Max Butting, Dr. Carl Hagemann, Paul Hindemith, Dr. Heinz Michaelis, Vilma Mönckeberg, Bruno Seidler-Winkler.

Eduard Künnekes „Tänzerische Suite“, Concerto grosso für Jazzband mit Sinfonie-Orchester (von der *Berliner Funkstunde* in Auftrag gegeben) wurde vom Dajos-Béla-Orchester und dem Berliner Funkorchester unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung gebracht.

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Violine

(Fortsetzung aus dem August-September-Heft)

Francis Koene: *Debussy:* Sonate f. Viol. u. Klav.; *Ravel:* Tzigane f. Viol. u. Orch.; *Wiener:* Suite; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *Nin:* Chants d'Espagne; *de Falla:* Suite populaire Espagnole; *Bloch:* Baal Schem; *Jarnach:* Drei Rhapsodien; *Kodaly:* Duo f. Viol. u. Violoncello; *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 2; *Suk:* Fant. f. Viol. u. Orch.; *Grünberg:* Jazzettes; *Pyper:* Sonate f. Violine u. Klavier

Lotte Kraft: *Hindemith:* Sonate, op. 11 Nr. 2

Louis W. Krasner: *Achron.* Violinkonzert

Geza von Kresz: *Korngold:* Suite „Viel Lärmen um Nichts"

Georg Kulenkampff: *Hindemith:* Violinkonzert; *Strawinsky:* Pergolese-Suite; *Szymanowski:* Romanze; *Pizetti:* Aria; *Respighi:* Sonate h-moll; *Debussy:* Sonate; *Saint-Saëns:* Rondo capriccioso; *Bohnke:* Präludium und Chaconne; *H. Tiessen:* Duo; *Dobrowen:* Märchen; *Glazounoff:* Meditation; *Rachmaninoff-Press:* Vocalise; *de Falla-Kreisler:* Spanischer Tanz; *Scott:* Dance

Martha Linz: *Ravel:* Tzigane

Gerhard Meyer: *A. Willner:* Suite; Sonaten

Melanie Michaelis: *H. v. Glenck:* Konzertstück; *Haas:* Kammersonate für 2 Violinen; *Hindemith:* Solo-Sonate, op. 31 Nr. 1; Violinkonzert; *Honegger:* Sonate; *Rud. Peters:* Sonate G dur; Präludium und Fuge für Violinsolo; *Pfitzner:* Sonate e moll; Violinkonzert; *Prokofieff:* Violinkonzert; *Ravel:* Sonate; *Strawinsky:* Pergolese-Suite; *Toch:* Sonate, op. 44; Divertimento für Violine und Violoncello, op. 37 Nr. 1

Alma Moodie: *Hindemith:* Violinkonzert

Alexander Moskowsky: *Respighi:* Gregorianisches Konzert; *Ravel:* Tzigane. Sonate; *Achron:* Suite bizarre; *Prokofieff:* Concerto, Melodies; *Turina:* Poema de una Sauluquena; *Szymanowski:* Nocturne et Tarantelle; *Nin:* Jardin de Lindaraja; *Hindemith, Bartok, Castelnuovo-Tedesco, Debussy, Tscherepnin*

Palma v. Pástzory-Erdmann: *Haas:* Sonate; *Miekley:* Sonate; *Szymanowsky*

Therese Petzko-Schubert: *H. Tiessen:* Totentanz-Suite; Duo op. 35

Alexander Schmuller: *Hindemith:* Violinkonzert

Leo Schwarz: *Debussy, Hindemith, Honegger, Raphael, Ravel, Reger. Respighi, Strawinsky, Toch*

Albert Spalding: *Debussy:* Minstrels; *Ravel:* Tzigane

Max Strub: *Windsperger:* Violinkonzert

Viola

Paul Hindemith: *Hindemith:* Solo-Sonaten op. 11 Nr. 5, op. 25 Nr. 1, Sonate mit Klavier op. 11 Nr. 4, Kammermusik Nr. 5 (Bratschen-Konzert) op. 36 Nr. 4; *Windsperger*

Francis Koene: *Honegger:* Sonate

Palma von Pásztory-Erdmann: *Hindemith:* Sonaten

Karl Stumvoll: *Hindemith:* Sonate, op. 11 Nr. 4

Winfried und Reinhard Wolf: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 4

Violoncello

Maurits Frank: *Bloch, Kodaly:* Solo-Sonate op. 8; *Toch:* Sonate op. 50

Wolfg. Grunsky: *Kodaly: Sonate op. 4*

Bernhard Günther: *Debussy:* Sonate; *Hindemith:* Sonate. op. 11 Nr. 3; Solo-Sonate, op. 25 Nr. 3; *Honegger:* Sonate; *Kodaly:* Sonate op. 4; Duo für Violine und Cello, op. 7; *A. Tscherepnin:* Sonate, op 30; Präludien, op. 38 (mit Klav., auch Trommel); „Mystère" op. 37

Hans Hagen: Konzerte: *Hindemith:* op. 36 Nr. 2; *Toch:* op. 35; *Delius:* Concerto 1921 e-moll; *Dohnanyi:* Konzertstück op. 12; *Kurt Striegler:* op. 51; *Graener:* op. 78; *Bullerian:* op. 41; — Sonaten: *Debussy:* d-moll; *Pfitzner:* op. 1 fis-moll; - Solo-Sonaten; *Hindemith:* op. 25 Nr. 3; *Haas:* Divertimento op. 30; *Zoltan Kodaly:* op. 8, Duo für Violine und Violoncello op. 7; — *Haas:* Grotesken *Hagen:* Adagio op. 9; *Hindemith:* 3 Stücke op. 8; *Ravel:* Menuett; *Debussy:* Menuett; *Webern:* 3 kleine Stücke op. 11

Eva Heinitz: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 3; *Raphael:* Sonate op. 14; *Thomas:* op. 7

Felix Robert Mendelssohn: Sonaten von: *Bullerian; Debussy; Boris Grossmann; M. Kolinski; Alex M. Schnabel*

Alexander Schuster: *Goossens.* Rhapsodie op. 13; *Alvid Kleven:* Poëma; *Pijper:* Sonate I; *A. Tscherepnin:* Sonate op. 30

Joachim Stutschewsky: *Alfano; Castelnuovo-Tedesco Casella; Debussy; E. Frey; Hindemith.* op. 11 Nr. 3; *Jemnitz:* op. 17; *Kodaly:* op. 4; *Sigfrid W. Müller:* op. 14; *Raphael:* op. 14; *Tscherepnin:* 5 Préludes aus op. 38; *Windsperger:* Rhapsodie-Sonate; *Wellesz:* Suite für Violoncello-Solo op. 38; *Prokofieff:* Ballade op. 15; *Mossolow:* Legende op. 5; *Stutschewsky:* Eli, eli . . , Dwejkuth, Mchol Kedem; *Achron:* Hebräische Melodie; *Ernest Bloch* Jiddisches Lied

Henk von Wezel: *Debussy:* Sonate; *S. Dresden:* Sonate; *Hindemith:* Solo-Sonaten und Sonaten mit Klavier; *Jarnach:* Märchen; *Kodaly:* Sonate op. 4; *W. Pijper:* 2. Sonate; *P. A. Pisk:* Sonate; *Dirk Schäfer:* Sonate op. 13; *Straesser:* Sonate; Miniatursonatine; *Tscherepnin:* Wohltemperiertes Violoncello

Kammermusik

Basler Streichquartett: *Hindemith:* op. 16; *Debussy* op. 10; *Respighi:* Quartetto dorico

Bläser-Kammermusikvereinigung Barmen-Elberfeld: *R. Bossi:* Kammer-Sinfonie; *Gieseking:* Oktett; *Hindemith:* Kleine Kammermusik; *Ingenhoven:* Quintett; *Juon:* Divertimento; *Rorich:* Quintett

Bläser-Kammermusikvereinigung Köln: *Bentzon:* op 7 (Trio); *Bullerian:* Sextett; *Haas,* op 23 Bagatellen; *Herrig:* Quintett mit Alt-Stimme; *Hindemith:* op 34 Nr. 2, op. 36 Nr 2, op. 36 Nr. 4, op. 46 Nr. 1; *Janacek:* Concertino; *Slavenski:* Aus dem Dorfe; *Straesser:* Quintett; *Tansman:* Dance de la Sorcière; *Weill:* Frauentanz

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt

soeben erschienen:

das umstrittene werk des musikfestes baden-baden

lehrstück

aus dem vorwort paul hindemiths:

da das lehrbuch nur den zweck hat, alle anwesenden an der ausführung eines werkes zu beteiligen und nicht als musikalische und dichterische äußerung in erster linie bestimmte eindrücke hervorrufen will, ist die form des stückes dem jeweiligen zwecke nach möglichkeit anzupassen. der in der partitur angegebene verlauf ist demnach mehr vorschlag als vorschrift. auslassungen, zusätze und umstellungen sind möglich. ganze musiknummern können wegbleiben, der tanz kann ausfallen, die clownszene kann gekürzt oder ausgelassen werden. andere musikstücke, szenen, tänze und vorlesungen können eingefügt werden, wenn es nötig ist und die eingefügten stücke nicht den stil des ganzen stören. zur ausführung werden keine kostüme und dekorationen benötigt.

musik:
paul hindemith

text:
bert brecht

für
■ zwei männerstimmen ■ sprecher(in)
■ chor ■ orchester ■ fernorchester
■ tänzer(in) ■ clowns ■ menge

klavierauszug m. 8.—
auffuhrungsmaterial nach vereinbarung

b. schott's söhne ■ mainz



NEUES VON

IGOR STRAWINSKY

Prélude et Ronde des Princesses . . Mk. 2.50

und

Berceuse . . . . Mk. 2.–

für ***Violine und Klavier*** aus „Feuervogel"

Zwei melodische, wirkungsvolle Stücke aus Strawinsky's bekanntestem Ballett „Der Feuervogel". Die Bearbeitung stammt vom Autor selbst und ist daher als authentisch anzusehen.

Für die neuen Konzertprogramme

Pastorale

für Sopran, Oboe, Englischhorn, Klarinette und Fagott

Nach der ursprünglichen Fassung (mit Klavier) bietet Strawinsky das „Pastorale" in einer neuen, konzertanten Form; mit dem Zurückgreifen auf das Werk unterstreicht er selbst seine Bedeutung. — Die Singstimme vokalisiert.

Partitur M. 5.— Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

Bisherige Aufführungen:
Rundfunk: Köln, Berlin / Konzert: Köln

Verlangen Sie zur Ansicht!

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ – LEIPZIG

Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS

Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

ZUM INHALT

Die Beziehungen zwischen Musik und Technik treten immer mehr in den Vordergrund. Mechanische Musik, Rundfunk, Film und Schallplatte wachsen in ihrer Bedeutung täglich. Während sie früher einen besonderen, abgetrennten Bezirk unseres Musiklebens bezeichneten, haben sie dieses jetzt in einem so starken Maße durchdrungen, daß jede vorwärts gerichtete Musikzeitschrift diesen Faktoren Rechnung tragen muß.

In Verbindung mit einem neuen und weiteren Ausbau unserer Rubrik Rundfunk – Film – Platte schlagen wir um dieses engere Thema auch im Hauptteil dieses Heftes einen Kreis. Musik und Technik ist das Leitmotiv, die allgemeine Basis für Untersuchungen, die sich einmal auf Darstellungsformen der neuen Musik, dann, gleichsam in der entgegengesetzten Richtung, auf den Prozeß des Hörens erstrecken.

Für den Ausbau der neuen Rubrik, welche alle Fragen mechanischer Musik umspannen und von den Fragestellungen der Technik aus die soziologischen Auswirkungen dieser Musik mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen wird, haben wir die ständige Mitarbeit von Frank Warschauer und Eberhard Preußner gewonnen.

Die Schriftleitung

MUSIK

Siegfried F. Nadel (Wien)

MUSIK UND TECHNIK

1.

Es ist eine banale Feststellung zu sagen: wir leben in einer Zeit der Krise der Kunst und der Musik. Vielleicht waren mehr oder weniger alle Zeiten der Kunstübung auch Zeiten der Krise. Aber was unsere Zeit doch deutlich von diesen abgelaufenen, uns nur mehr historisch gegenwärtigen Krisen unterscheidet, ist mehr als bloß die wirkliche und unmittelbare Lebendigkeit: denn über das Problem der Stile und Formprinzipien hinaus greift jetzt die Frage: selbst nach der Möglichkeit der Kunst. Nicht nur Diskussion der Gestaltung und Auffassung der Gegenwartkunst; es gilt Diskussion selbst der Möglichkeit ihres Bestehens, der Berechtigung ihres Seins im Rahmen des Kulturganzen, das wir unser heute nennen.

Sicher ist diese Frage noch brennender und noch drängender das Verlangen nach Lösung, wenn sie die Musik aus der Reihe der Künste herausgreift. Man nennt die Technik das beherrschende Prinzip unserer Kulturformation; „Zeitalter der Maschine, Amerikanisierung der Welt", – starke Schlagworte, die unsere ganze lebendige Welt unter den Sinn einer einzigen neuen und dem menschlichen Ich fremdesten Macht stellen sollen. (Nebenbei, das „Technische" darf doch nicht so ausschließliche Alleinherrschaft für sich beanspruchen: Spiritismus steht neben Import aus Amerika, aufblühende Theosophie neben Maschinisierung der Welt; oder ist dies alles nur Äußerung der Mutlosigkeit und Feigheit jener Menschheit, die „den Anschluß an die neue Zeit" versäumt hat?) Musik scheint wohl am schwersten, wenn überhaupt, den Weg zu Technik und Maschinenkult zu finden, fügt sich am widerstrebendsten in den Zweckdienst der technischen Weltauffassung. Architektur und Malerei kann Bahnhöfe und Fabriken bauen und ausmalen; für sie entspringen hier faktisch neue Stilideen. Selbst Dichtung mag an Schilderung der Maschinenwunder sich hingeben. Wie aber soll Musik in einer so begrenzten Geisteswelt Platz finden? Musik: dem Innersten der Seele zugewandt, Ausdruck der geheimsten Regungen der Seele; oder abstraktes Tönespiel, von der konkreten Welt völlig abgelöstes, in sich selbst sich erfüllendes Kunstsein. In der akustisch-musikalischen Nachbildung der technischen Dinge (einer Lokomotive) kann Musik sich nicht erschöpfen; auch wäre es nur ein Versuch mit untauglichen Mitteln, niemals könnte etwa eine vollendete Plakatkunst den Ausdrucksmitteln der Musik entspringen. Oder aber die Musik erweitert ihr Darstellungsmaterial um Windmaschinen und Dampfpfeifen, um Kolben und Schwungräder. Hier kann Auflösung der Musik an das technische Werk Wirklichkeit werden; (soll diese Kunst nicht irgendwo anbrechen?) hier aber löst sich

die Musik selbst auf: mit dem künstlerischen Material, mit dem Begriff der Darstellung in einem der Kunst eigentümlichen Darstellungsmaterial – den Tönen und ihren Gestalten – verschwindet die Kunst selbst, es bleibt: nur Technik. Sieg also der Technik über die Kunst?

Irgendwo früher in der Überlegung „muß ein Fehler stecken". Dieser letzte Schluß einer einseitigen Überlegung kann nicht mehr und nicht anders entscheiden, als die erste, anfängliche Wendung, die man der Frage nach dem Kampf von Technik und Musik gibt, schon vorausgreifend festlegt. Warum muß überhaupt das herrschende Prinzip der allgemeinen Kultur die Möglichkeit der Kunst in Mitleidenschaft ziehen? Welches Gesetz läßt die Geltungskreise von Kunst und Kultur sich kreuzen, läßt Musik und Technik einander widersprechen, ausschließen? Dieser logische Ausgangspunkt der Überlegung umschließt den Kernpunkt der ganzen Fragestellung. Niemand wird behaupten mögen, ein Fortschritt der technischen Kultur stelle etwa die Kochkunst in Frage. Auch inmitten der überzeugendsten Wolkenkratzer, Stahlwellen und Elektrizitätsmasten wird das Bedürfnis gut zu essen, somit die Notwendigkeit gut zu kochen, nicht aussterben. Man verlache das Beispiel nicht und lehne es nicht geringschätzig als aus einer unvergleichbaren anderen Sphäre stammend ab. Gott bewahre mich vor der Gleichsetzung Brillat-Savarins und Mozarts, eines Kochbuchs und einer Harmonielehre. Aber kann jene im Falle der „niedrigen Kunst" sicher unmittelbar sich offenbarende Vereinbarkeit der beiden Begriffskreise nicht vielleicht auch für Technik und Musik eine ähnliche logische Berechtigung nachweisen? Noch einmal: warum muß herrschendes Prinzip der Kultur und Möglichkeit der Kunst sich feindlich durchkreuzen?

2.

Technik gegen Kunst. Eine erste Deutung kann meinen, daß der Lauf der kulturellen Entwicklung bestimmte, deutlich abgegrenzte Phasen vorzeichnet, in denen Erfüllungsstufen des Werdens der menschlichen Kultur sich realisieren. So mag unsere Periode der Bestimmung: Technik zu sein, entgegenwachsen, den Sinn anderer (vergangener oder zukünftiger) Phasen – Kunst oder Religion oder Philosophie – streng ausschließend. Hier berühren wir die uralte „Stufenlehre" des menschlichen Geistes. Sie gilt für Platos Idealstaat, der die menschliche Möglichkeit im rein Geistigen (jenseits der Kunst schon) sich vollenden läßt; sie prägt in Fichtes, Schellings und Hegels dialektischen Systemen das Nacheinander der letzten Verkörperungen des „Absoluten": Kunst, Religion, Wissenschaft; sie spricht aus Ostwalds Gedanken von der Entwicklung der geistigen Menschheit über die Kunst als Vorstufe, zu Wissenschaft als Endstufe; und sie bezeichnet endlich das große Notwendigkeitssystem der Menschheitsgeschichte, wie es Oswald Spengler entworfen hat und das uns, der letzten, untergangsnahen Stufe einer „weltstädtischen Zivilisation" (in Analogie zu den gleichsinnigen früheren Geisteswandlungen) Auflösung, Tod der geistigen Gestaltung, Unmöglichkeit der Kunst voraussagt, mehr: selbst vorschreibt.

Diese transzendentale Formulierung kann nur mit transzendentalen Argumenten widerlegt werden. Sie stellt nichts anderes dar, als die unbedingte Anerkennung einer einsinnigen Hierarchie der menschlichen Daseinszwecke, in die sich Kunst fügen muß, aus deren Sinn hier und dort Kunst geleugnet werden kann. Aber „Kunst ist zu groß, um auf Zwecke auszugehen" sagt Goethe einmal. Nirgends im Gebiete des Werdens der Kunst

fügt sich Kunst in eine allgemein menschliche Notwendigkeit, in die Stufenleiter eines allgemeinen menschlichen Zwecksystems. Im Gegenteil: jene frühesten Leistungen der Kunst, die wir als ursprungsnah zu bezeichnen pflegen, stehen deutlich unter der Idee des nicht Gewöhnlich-Menschlichen, fallen aus dem Begriffs- und Gesetzeskreis des wirklichen Lebens heraus. Das Wissen von der Kunst in allen Kulturen entspringt der Erkenntnis, daß nicht aus der Notwendigkeit des praktischen Lebens Musik und Kunst folgen könne; daß etwas über den Gesetzen der Lebenszwecke Stehendes, etwas zu dieser Logik Widerspruchsvolles allein den Sinn der Musik erzeugt haben müsse. Auch alle Entwicklung des Materials der Kunst geht deutlich einen eigenen, dem Begriffs- und Gesetzeskreis des Lebens fremden Weg. Wo gibt es in der Gestaltung des praktischen Lebens Analoga zu den Gestaltungen des Materials der Kunst: Vers, Reim, Ton, die zur Sprache, Tanz der zur Bewegung, Rahmen, der zum gesehenen Bild hinzutritt, umformend, umwandelnd, künstlich begrenzend. Das Hauptmoment der künstlerischen Leistung: Form, berührt sich nirgends mit den Gesetzen des praktischen Lebens. Die Bezeichnung der Kunst als „göttlich, übermenschlich" wird tief sinnvoll. Wir sehen ein zweites, eigenes zweck- und sinnhaftes System neben, über den Zwecksystemen der praktischen Kultur sich aufbauen und entfalten. Das in Beziehung-Setzen von Entwicklungsformen des realen Lebens mit Seinsgesetzen der Kunst verzerrt nur das Problem des Kunstsinnes. Nur der Fanatismus der Einordnung der ganzen Geisteswelt in die (eindimensionale) Hierarchie der Daseinszwecke kann zu Spenglers verhängnisvoller Formulierung geführt haben: „Wenn unter dem Eindruck dieses Buches (‚Untergang des Abendlandes') sich Menschen der neuen Generation der Technik statt der Lyrik, der Marine statt der Malerei, der Politik statt der Erkenntniskritik zuwenden, so tun sie was ich wünsche, und man kann ihnen nichts Besseres wünschen." Aber diese fast mathematisch formulierte umgekehrte Proportion Zivilisation-Kultur, Technik-Kunst (und wie die Gegensätze alle heißen mögen), wird sinnlos, wenn man das Wesen der Kunst als aus anderen Gesetzen stammend ansieht, als aus den Gesetzen der Lebensökonomie und Lebensgeschicklichkeit. Es gibt kein irgendwie geistig-ökonomisches Gesetz der Konstanz der Energie, das die Balance von Geist und Materie, von Kunst und Praxis innerhalb der Kulturperioden regeln sollte, es gibt kein Taylorsystem der geistigen Kulturen, das etwa hier Kunst, dort Technik allein zu üben zwänge.

Hier finden wir uns an die zweite Deutungsmöglichkeit unseres Grundproblems herangeführt: übersättigt am technischen Erlebnis, erdrückt von der gewaltigen Macht der technischen, materiellen Daseinselemente soll das Kunstwollen (bei Künstler und Kunstgenießendem) ermatten, sich verlieren. Diese Wendung bleibt nicht transzendental, sie greift in das Gebiet der tatsächlichen Erfahrung ein, sie trifft, grob gesprochen, die alte Erkenntnis: man kann nicht zwei Dinge gleichzeitig tun. Nun, man kann nicht zwei Dinge gleichzeitig tun – im gewöhnlichen Leben. Ist es denn nicht wieder das ureigenste Wesen der Kunst, daß sie das „zweite Ding" immer noch dazu tut? Der primitive Künstler, der ein Jagdmesser mit Ornamenten verziert, überwindet das Gesetz von der unmöglichen Gleichzeitigkeit der verschiedenen Tätigkeiten. Als zum praktischen Leben hinzu-, darübergeschaffen bleibt die Kunst immer jenes Zweite, das man gleichzeitig tun kann und muß. In der Überwindung des Vernunftgesetzes, das das Minimum der Zweckerfüllung zur Norm erhebt, offenbart sich das tiefste Wesen der Kunst, als einer höheren,

zweckerhabenen, übermenschlichen Gestaltungskraft. Daneben: wann in der Kulturentwicklung hat technischer oder naturwissenschaftlicher „Großbetrieb" Kunst ausgeschlossen? Dem 5. Jahrhundert der griechischen Kultur, der italienischen Renaissance, der französischen Aufklärungszeit, drei Höhepunkten technischer Erfindung und mathematischen Denkens, entsprang überreiches künstlerisches Wirken. Daß die Mathematiker Griechenlands sich musikalischen Problemen zuwandten, daß der preußische Soldatenkönig „Zeit fand", Flöte zu spielen, daß Albert Einstein so innig der Musik sich zuneigt, ist deutlichstes Beispiel für das sinnvolle Nebeneinander der zwei Welten, Kultur und Kunst, Technik und Musik.

3.

Eine dritte, letzte Wendung aber kann noch starke Einwände liefern. Eine Apotheose der Technik läßt diese selbst zu einer zweiten und gewaltigen Kunst werden. Man sagt: liegt nicht in der Schlankheit der Schlote, im metallenen Glanz einer Lokomotive stärkste Schönheit, die eine heute lebende Kunst nur nachahmen, nie aus sich heraus übertreffen könne. Wieder spricht, in extremster Ausprägung des Gedankens, der Prophet des Untergangs, Spengler: „Ich liebe die Tiefe und Feinheit mathematischer und physikalischer Theorien, denen gegenüber der Ästhetiker und Politiker ein Stümper ist. Für die prachtvoll klaren, hoch intellektuellen Formen eines Schnelldampfers, eines Stahlwerkes, einer Präzisionsmaschine . . . gebe ich den ganzen Stilplunder des heutigen Kunstgewerbes samt Malerei und Architektur hin." Hier haben wir ein Analogon zu dem, was man als „naturästhetisch" bezeichnet, vor uns. Auch dort könnte man sagen: wie reicht Kunst an die Schönheit des Meeres, an die Gewalt und Erhabenheit der Berge, Felsen, Seen heran! Es ist letzten Endes eine Vertrauensfrage der Kunst, die hier gestellt wird. Doch war Kunst mächtig genug, neben der Natur sich zu entfalten; sie dürfte auch die dem Technischen entspringenden ästhetischen Werte zu erreichen hoffen.

Aber es gilt hier einem Trugschluß zu begegnen. Konkurrenz, Wettstreit mit der Natur oder der bildenden Kraft der Technik ist niemals Sinn der Kunst. Jenes zur Welt hinzu-, darübergeschaffene Sein der Kunst erfüllt sich im Erfassen, Ergreifen, Deuten der Welt, – die der Kunst als zu gestaltender Stoff sich darbietet. Aus dem Schauen des Künstlers, aus dem Welterlebnis des schöpferischen Menschen erzeugt sich Kunst; die Welt entfaltet sich so gleichsam zum zweiten Mal, aber nicht im Wettstreit mit der ersten, einzig realen Welt, sondern bewußt transformiert in die Ebene der künstlerischen Darstellung (die Bildfläche oder Wortsprache oder Tonwelt heißen kann). Nennen wir diese Transformation durch und in das Geistige eine Übertragung ins Unwirkliche, so findet unsere Überlegung hier die Berührung mit der großen philosophischen Erkenntnis des Wesens und des metaphysischen Wertes der Kunst: als einer Übertragung des Realen in ein Irreales, als einer Verwandlung der Erscheinung in die Idee. Die metaphysischen Gedankengänge führen über unseren Rahmen hinaus. Aus ihnen folgt für uns zum letzten Mal, daß Kunst als zum realen Leben Dazugeschaffenes von den Gesetzen seiner Wandlung nicht an sich mitgerissen werden kann. Kunst als „Transformation im Geiste", formale Kategorie des Erfassens und Gestaltens, steht dem Wandel der Welt entrückt, – die selbst nur ihr geistiges Material wird – in ewiger Möglichkeit und in ewiger Bereitschaft da.

Gewiß greift Wandlung auch hier ein. Wandlung der Welt als Wandlung des Stoffes der Kunst macht neue Einstellung, neue Gesetzlichkeit der Transformation notwendig.

(Nennen wir es: Kunstentwicklung oder Stilwandlung oder Kunstkrise.) Die Notwendigkeit einer solchen Wandlung und Anpassung muß sicher auch dem Mächtigwerden des Technischen in der Welt entspringen. Musik und Kunst wird so vor eine neue – und lösbare – Aufgabe sich gestellt finden. Der Unterschied der beiden Hinwendungen der Musik zur Technik, – Bewältigen des neuen Weltaspektes durch das Kunstwerk hier, sich Auflösen am technischen Werk in jener anderen Deutung des Primates der praktischen Welt, – wird klar genug sein. Doch mag immerhin die Frage gestellt werden, worin exakt das (offenbar verwerfliche) Beispiel einer Nachbildung der technischen Dinge, das wir zu Anfang gegeben haben, von dem hier erfaßten Gerechtwerden der Kunst der Welt des Technischen gegenüber sich abhebt. Ich meine, daß da der gleiche, einsichtige Unterschied gelten wird, der Photographie und Bild, Kopie und Kunstwerk scharf scheidet. Kunst, Ergreifen der Welt, schöpferische Transformation „im Geiste", entspringt immer dem Erlebnis des Menschen, der der Welt schauend, fühlend, denkend und deutend gegenübersteht. Das Erlebnis schiebt sich im schöpferischen Akt zwischen den Erlebnisanlaß (die Welt) und die Erlebnisdarstellung (das Kunstwerk). In der Kopie, in der Photographie aber, – im extremen „nur Abbild", – bemächtigen wir uns direkt (nur durch das Medium der darstellungstechnischen Praktik) des „unverfälschten" Bildes der Dinge, im extremsten Fall der Dinge selbst, wie sie sind. Die Dampfpfeife und die Windmaschine sind nur ein letzter Schritt auf dem Weg von der Kunst weg, in das Nichtmehr-Künstlerische, besser: in das Vor-Künstlerische der ungestalteten, „natürlichen" Dingwelt.

Mit der Erkenntnis der Geburt der Kunst aus dem Erlebnis folgt noch ein zweites: das schöpferische Erlebnis, das am Sehen und Deuten der Welt sich entzündet, muß immer, gleichsam stillschweigend das Technische in sich enthalten, – wie es ja neben andere Elemente in das Weltbild sich fügt. So wird das Kunstwerk dem neuen Lebensaspekt nicht nur in ausdrücklicher Betonung der der Technik nahestehenden Stoffkreise gerecht: das neue Erlebniselement geht in das allgemeine Kunstwollen ein, bestimmt die Gesetzlichkeit der Kunstgestaltung. Hier finde ich den inneren Ursprung der starren Rhythmik, der spröden, kalten Melodik Strawinskys (selbst an Werken, die den Stoffkreis der Technik in nichts mehr nahestehen, wie: „Geschichte des Soldaten", „Ödipus", Klaviersonate.) Hier entspringt die glasharte, überplastische Mehrharmonik Hindemiths, Kreneks. Hier endlich die regelmäßige, oft alle Dynamik leugnende Plastik des neuen Satzbaus und die Hinwendung zu kontrapunktisch-tonspielerischer Musikgestaltung.

Von innen her, in gesetzhafter Allmählichkeit wandelt so das Werden der Welt das Werden der Kunst. Tiefer und feiner gilt hier die grobe Formulierung der materialistischen Kunstbetrachtung: die Kunst sei von der materiellen Umwelt bestimmt. Sie ist es nicht in der Art, daß sie von außen her, nur von den Elementen des „Erlebnisanlasses" ihre Gesetze empfinge. Erlebnis und Wesensgesetze der Kunst wirken ineinander. Fast könnte man paradox den Satz umkehren: die Außenwelt ist von der Kunst her bestimmt; die Außenwelt ist uns ja nur durch das Erlebnis überhaupt zugänglich, wird von einem schon durch die Gestaltungseigenart der Kunst (Musik, Malerei, Dichtung) gesteuerten Erleben, Schauen, Deuten erfaßt und festgehalten. Von außen her kommt uns nur die unendliche Fülle der Anreize; in ihrer Wandelbarkeit und Vielfältigkeit liegt mit die Gewähr für die Unendlichkeit der Kunst.

Hans Schultze-Ritter (Berlin)

KLANGLICHE DARSTELLUNGSMITTEL DER GEGENWÄRTIGEN MUSIK

In aller Musik ist der Klang erster und unmittelbarster Eindruck. Er ist zugleich ihr sensuellstes und flüchtigstes Element, gleichsam die Oberfläche, auf die sich die inneren Kräfte und Spannungen eines musikalischen Ablaufs projizieren. Er hat für sich die Frische voller sinnlicher Wirklichkeit, ist aber tief bedingt durch die ideelle Realität der unter ihm fließenden Energien, deren Wirken er widerspiegelt. Dieses Verhältnis wurde in der Spätzeit romantischer Musik insofern beinahe umgekehrt, als der Klang selbst zum Kraftmoment wurde und die inneren Energien der Musik zu sich hinüberzog. Das Schwelgen in ekstatischem Klangrausch einerseits, ein sehr spirituelles Spiel mit impressionistischen Klangreizen andererseits wirkten zusammen, um eine Fülle neuer klanglicher Kombinationen und farbiger Valeurs zu schaffen. Dies nicht zum mindesten dadurch, daß die Harmonik durch immer neue Alterationen und gleitende Halbtöne bereichert wurde. Die Harmonien verloren ihre kadenzierende Kraft zu Gunsten schillernder Farbwirkungen. Die Rhythmik wurde demgemäß durch eine subtile Verschiebungstechnik verfasert, bis sie jede Stoßkraft verlor. Und wenn überhaupt Polyphonie auftrat, erwies sie sich meist als Scheinpolyphonie, deren Ablauf an den Zug rein klanglicher Dynamik gebunden war. So traten die inneren konstruktiven Kräfte zurück, um einer immer weitergehenden Differenzierung der Klangoberfläche Platz zu machen.

Hier setzte die Opposition der neuen Musik ein. Sie bemühte sich auf verschiedenen Wegen um neue Konzentrationen. So entstand einerseits eine sehr abstrakte, beinahe klangfeindliche Polyphonie, die eigentlich nur noch dem inneren Ohr erreichbar ist. Andererseits erfuhren Klang und Rhythmus einen ungeheuren Zuwachs an Intensität, beeinflußt durch den Jazz und seiner Freude an frech parodistischer Brutalität. So entstand eine Buntheit rhythmischer wie klanglicher Kombinationen. Diese aber verebben diesmal nicht in blasser Differenziertheit, sondern erreichen oft durch ihre aufreizende Grellheit eine Musik von barbarischer und doch fesselnder und reinlicher Plastik.

Die letzten Jahre haben eine Klärung gebracht. Rhythmus, Harmonik und Polyphonie sind in einem gefestigten Stil gebunden und ins Gleichgewicht gebracht. Dieses neue Verhältnis spiegelt sich wieder in einem neutraler gefärbten objektivierten Klang, der weder berauscht noch brüskiert. Es ist jetzt eine Selbstverständlichkeit, daß eine Musik gut klingt, aber es ist nicht mehr das Wichtigste. Und doch hat dieses „gute Klingen" sein durchaus charakteristisches Gepräge, aus dem Wesen der neuen Musik geschaffen und mit ihren Mitteln erzeugt.

Es kommt nun nicht mehr darauf an, Klangexzesse oder rein dynamische Kraftentladungen zu entfesseln, sondern eine rhythmisch reich gegliederte Polyphonie, eine streng gebundene Melodik und Harmonik zu klarster Anschaulichkeit zu bringen und und alles überflüssige Klangfüllsel zu meiden. Das dokumentiert sich rein äußerlich in einer Reduzierung der klanglichen Mittel. Schon beim ersten Anblick einer modernen Orchesterpartitur tritt diese Tendenz klar hervor. Die Besetzung ist bedeutend verkleinert: einfache, höchstens doppelte Holzbläser, ein oder zwei Hörner, höchstens doppeltes Blech,

sehr verringerter Streichkörper. Dafür ein sehr entwickeltes, reich gegliedertes Schlagzeug unter häufiger Hinzuziehung von Klavier.

Die Art der Besetzung gibt Hinweise auf die technische Verwertung dieses Klangkörpers. Bei einer solchen Einschränkung des Blechs sind die glanzvollen chorischen Akkordwirkungen früherer Zeiten gar nicht mehr möglich. Auch andere stereotype Orchestereffekte fallen fort: die feierlichen Posaunenharmonien, die stimmungsvollen Hornquartettsätze. Mehr noch: es fehlen fast völlig die stützenden, langen Liegenoten der Hörner, die sonst die Gruppen des Orchesters zusammenhielten und dem Klang eine weiche Polsterung gaben. Dafür ist jedes einzelne Blechinstrument ein den anderen völlig gleichwertiges Soloinstrument geworden von konzertierender Selbstständigkeit und unerhörter Lebendigkeit. Der Part der Trompeten und Posaunen ist reich an raschem Figurenwerk in einem spritzigen Staccato, das alle Möglichkeiten virtuosen Zungenstoßes verwertet. Hier ist der förderliche Einfluß des Jazz unverkennbar.
Die Verringerung der Holzbläser bringt ebenfalls wichtige klangliche Veränderungen mit sich. Ähnlich wie beim Blech geraten auch hier die pastosen Wirkungen chorischer Behandlung in Fortfall. Vor allem aber fehlt es an der Fülle subtiler Klangmischung der Holzbläser unter sich und ihrer mannigfaltigen Verkoppelung mit dem Blech. Zwar verlangt gerade die Sparsamkeit der Mittel besondere Sorgfalt in der Zusammenstellung der Bläser, aber sie richtet sich jetzt nicht so sehr auf den koloristischen Effekt als auf saubere Herausarbeitung und klare Kontrastierung des Stimmengewebes. Auch der individuelle Klangcharakter der einzelnen Holzinstrumente verliert an Bedeutung. Es gibt nicht mehr die „sehnsüchtige“ Oboe, die „kantable“ Klarinette, das „humoristische“ Fagott. Die gelegentliche Hereinnahme des Saxophons ist, durch den Jazz bedingt, mehr von temporärer als von prinzipieller Bedeutung. Denn es ist eine Nivellierung in dem Sinne erfolgt, daß jedes Blasinstrument nur mehr ein Register im Organismus des Orchesters darstellt. Ganz in dieser Richtung liegt es, wenn Hindemith in seinen Liebhabermusiken und im Lehrstück ganz allgemein „Bläser“ vorschreibt oder die Besetzung der einzelnen Stimmen überhaupt nur dem jeweils vorhandenen Klangapparat überläßt. Natürlich spielt hier auch das Moment der Gebrauchsmusik mit.

Von sehr symptomatischer Bedeutung ist das Zurücktreten des Streichkörpers gegenüber den anderen Instrumenten. Numerisch ist er häufig stark reduziert und in viel geringerem Maße als früher am Gang der musikalischen Entwicklung beteiligt. Oft dient er lediglich als stützender Unterbau. Kontrabässe, Celli und Bratschen werden gern und viel als bassierende Instrumente benutzt. Pizzicato und die kurzen akzentuierenden Stricharten überwiegen. Der satte schwelgerische Klang des großen Streichkörpers kommt fast nie mehr zur Entfaltung.

Dagegen ist das Schlagzeug sehr stark vermehrt und viel reicher klanglich differenziert. Hier spürt man deutlich den Einfluß des Jazz. Und in der Tat hatte gerade in den letzten Jahren das Schlagzeug im Orchester eine dominierende Stellung inne. Es war das gegebene Darstellungsmittel für die aufreizenden, nach reinem Klang und Rhythmus drängenden inneren Triebkräfte und erfuhr dadurch eine geradezu virtuose Durchbildung und Vielseitigkeit. Entsprechend der neuen Festigung und Ausbalancierung der konstruktiven musikalischen Energien ist auch hier eine Beruhigung eingetreten. Die einmal errungenen Wirkungen des Schlagzeuges sind aber nicht geopfert worden, doch

sie werden jetzt sparsamer angewendet und organisch in den Gesamtverlauf der Musik eingeordnet, teils indem sie sich als selbständige Rhythmen dem Fluß der Entwicklung entgegenwerfen, teils indem sie die Gliederung dieser Entwicklung plastisch verdeutlichen. Zuweilen ist ein Schlagzeugeffekt unmittelbar in eine musikalische Linie eingebaut und garnicht aus ihr herauszulösen (Notenbeispiel 1)[1]). Auch hier eine, an den Jazz gemahnende, aber sehr verfeinerte Technik. Häufig ist dem Schlagzeug das Klavier angegliedert. Es tritt entweder als selbständiger Klangkörper auf oder verdoppelt im leichten Staccato rhythmische Akzente und Laufwerk der Melodieinstrumente. Dann steht es oft an Stelle der Celesta. Gerade das ist beachtenswert. Während die Celesta den Ton entmaterialisiert, in weichen wesenlosen Klang einhüllt, macht das Klavier ihn trocken und präzis.

All diese Momente wirken zusammen zu einem Orchesterklang von spröder und glasiger Transparenz bei starker innerer Gespanntheit. Er ist nicht mehr rund und ausladend, sondern eher mager und drahtig, sparsam in rein sinnlicher Reizwirkung. Dafür läßt er die unter ihm liegenden organisierenden Kräfte, gleichsam die Muskulatur dieser Musik greifbar hervortreten. Es hat eine Art von Neutralisierung des Klanges stattgefunden, eine Objektivierung im Sinne einer Annäherung an die Kammermusik. So ist das Kammerorchester ein beliebtes Klangmittel geworden. Es entspricht ganz dem Sinne solcher klanglichen Askese, wenn Strawinsky seinen „Apollon" nur für Streichorchester schreibt und auf Bläser und Schlagzeug vollkommen verzichtet. Zwar ist auch diese Partitur von delikatestem Klangreiz, aber man braucht nur das farbige Flimmern der „verklärten Nacht" von Arnold Schönberg mit der zeichnerischen Feinheit des „Apollon" zu vergleichen, um zu sehen, welch weiter Weg hier durchschritten ist.

Es erschien angebracht, das Orchester als größten und vielseitigsten Klangapparat in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen. Und hier ist auch in der Tat der Wandel des Klangbildes am stärksten fühlbar. Er ist es weniger auf dem Gebiet der Kammermusik, denn der Klang des Streichquartettes etwa ist ja an sich im allgemeinen schon objektivierter und durchgeistigter. Er wird jetzt durch die strenge lineare Polyphonie herb und unerbittlich. Dazu kommt eine ungemeine Freiheit rhythmischer Überschneidungen und Verlagerungen, verschärft durch kratzige Stöße in dissonanter doppelgriffiger Akkordik, gleichsam eine Übertragung der Schlagzeugrhythmik in die Kammermusik (Notenbeispiel 2)[1]). Das gesangsmäßige Vibrato des Geigen- oder Cellotons ist zur Seltenheit geworden. Einer gleichen Tendenz zur Konzentration und Strenge sind die zahlreichen Stücke für Soloinstrumente unterworfen, die alles musikalische Leben in den Klang des Einzelinstrumentes einfangen.

Auch das Klavier als Soloinstrument ist vor neue Aufgaben gestellt. Der große singende Ton, die rauschende Akkordtechnik, letzte Überbleibsel der Liszt'schen Schule sind hier nicht am Platze. Ein fast trockener präziser Anschlag, motorische Exaktheit in Figurenwerk und Akkordik ohne jedes helfende Rubato unter sparsamstem Pedalgebrauch ist erfordert. Hier kann nichts verschleiert werden, weil jeder Ton musikalisch gleich wichtig ist und die Substanz nie durch den Klang zugedeckt wird (Notenbeispiel 3)[1]).

Sogar die menschliche Stimme, der Inbegriff stärkster klangsinnlicher Wirkungen, wird in diese Entwicklung einbezogen, aber in sehr verschiedener Weise. Hindemith etwa entpersönlicht die Singstimme und nimmt ihr das Pathos, indem er sie als gleich-

[1]) Siehe Notenbeilage

berechtigten Faktor in das instrumentale Gewebe einfügt, und führt sie demgemäß auch wie ein Instrument. Es ist deutlich, daß dabei die dynamische Eigenart der verschiedenen Register nicht berücksichtigt werden kann. Als ausführendes Organ ist eine in jeder Lage völlig gleichdurchgebildete Stimme vorgestellt, ein Idealfall, der in der Wirklichkeit nicht erreicht werden kann (Notenbeispiel 4)[1]). Hier liegen die Schwierigkeiten der klanglichen Realisierung. Strawinsky versucht im „Oedipus" eine andere Wirkung, indem er den Vokalpart in einer gesanglich durchfühlten, beinahe italienisierenden Manier schwingen läßt. Aber er objektiviert und bindet ihn durch ornamentale Floskeln, die die Linie zusammenhalten. Er erreicht damit eine stärkere Betonung des Bühnengeschehens, ohne sein Prinzip der Stilisierung preiszugeben (Notenbeispiel 5)[1]).

So haben alle Klangmittel eine Wandlung erfahren im Sinne einer Versachlichung und Neutralisierung. Der Klang hat an sinnlicher Reizkraft eingebüßt, aber dafür die starke Spannung der musikalischen Urkräfte in sich aufgenommen. Sie zu erfassen bedarf es eines neugeschulten Ohres. Und gerade hier liegen die größten Schwierigkeiten bei der breiten Masse eines Publikums, das gewöhnt ist, Musik als Genuß hinzunehmen, nicht aber ihren wesentlichen Gehalt aktiv zu erleben.

Edwin von der Nüll (Berlin)

SYNTHETISCHES HÖREN

Der analytischen Gehörausbildung, die bis auf den heutigen Tag zum wenigsten in harmonischer Hinsicht als einzige Möglichkeit gilt, soll kontradiktorisch eine synthetische Höreinstellung entgegengehalten werden. Nicht, um alten, bewährten Methoden zur Musikerziehung ohne triftige Gründe zu widersprechen. Das synthetische Hören ergibt sich als notwendige Folge dessen, was wir gemeinhin als „neue Musik" bezeichnen. Sicher ist, daß im Falle der neuen Musik das analytische Ohr besonders beim Berufsmusiker die Auffassung der neuen Klangtatsachen eher hemmt als fördert. Um Mißverständnissen zu begegnen: die Einseitigkeit analytischen Hörens soll nicht durch die neue Einseitigkeit synthetischen Hörens ersetzt werden. Synthetische und analytische Gehörausbildung müssen nebeneinander hergehen, in der Praxis einander ablösen; je nach dem Gegenstand, ob Musik vor Debussy oder nachher, hat analytische oder synthetische Einstellung zu erfolgen. Es wird also ein Plus an geistiger Beweglichkeit gefordert.

Die analytische Gehörerziehung verfolgt das Ziel, alle gleichzeitig erklingenden Töne resp. Intervalle im akkordischen oder kontrapunktischen Satz isoliert voneinander zu identifizieren. Das analytische Ohr zerlegt den Klang (sei es Terzendreiklang, -vierklang oder -fünfklang), der, unterstützt durch die tonale Zentralisationskraft des Akkordgrundtones, als mehr oder minder stark verschmolzene Masse erscheint. Die Akkordik, welche vom 16.–19. Jahrhundert Grundlage des musikalischen Klanges ist, besitzt die natürliche Eigenschaft eines hohen Verschmelzungsgrades wegen der relativ einfachen Schwingungsverhältnisse, die in ihr obwalten. Das analytische Ohr will diese naturbedingte Eigenschaft eliminieren und so ein musikalisch intensiveres Klangbild erhalten. Wird dieser Satz anerkannt, dann muß das Ohr, dem das Klangbild der neuen Musik erscheint, notwendig die entgegengesetzte Einstellung aufgreifen.

[1]) Siehe Notenbeilage

In der neuen Musik tritt an die Stelle der Konsonanz und der aufzulösenden Dissonanz die nicht aufgelöste Dissonanz. Das bedingungslose Terzengerüst (ein die Verschmelzung begünstigender Faktor) der älteren tonalen Harmonik wird von einer nur noch bedingt und unter wesentlich modifizierten Voraussetzungen auf dem Terzengerüst basierenden Harmonik verdrängt. Kurz gesagt: Die natürliche Eigenschaft der modernen Harmonik ist, nicht zu verschmelzen (Hans Mersmann prägt dafür den Begriff der „absoluten Spannung", „Angewandte Musikästhetik" Berlin 1926 Seite 41). Das musikalische Ohr, dessen Aufgabe bei dem neuen Phänomen die gleiche geblieben ist, nämlich diese natürliche Eigenschaft des Phänomens zu eliminieren, muß folgerichtig die Akkordik der neuen Harmonik zusammenfassend, synthetisch hören, wenn die Apperzeption eines musikalisch intensiveren Klangbildes angestrebt wird. Die ältere Harmonik bietet dem Ohr zunächst die geschlossene Klangsäule des Akkordes mit seinem funktionellen Charakter. Das Hören der einzelnen Töne, resp. Intervalle im Akkord muß durch lange Arbeit dem Ohr anerzogen werden. Die moderne Harmonik verhält sich genau umgekehrt zum Ohr. Sie erscheint in erster Linie als zusammenhanglose Anhäufung von Tönen, resp. Intervallen. Erst ein in Synthese geübtes Ohr vermag, diese divergierenden („dissonierenden") Bestandteile zu summieren und dadurch die geschlossene Klangsäule nebst ihrem funktionellen Charakter zu hören.

Damit sind wir zum Kern des Problems vorgedrungen. Der gesamte Fragenkomplex spitzt sich darauf zu, wie wir die Dissonanz in der modernen Musik aufzufassen haben. Parallel dazu läuft die Untersuchung der psychologischen Voraussetzungen, unter welchen der moderne Komponist die Dissonanz behandelt. Sehen wir von Grenzerscheinungen (Moussorgskij, Strauß, Mahler, Reger) ab, so konstatieren wir, daß die Dissonanz bis zu Debussy aufgelöst wird. Offenbar empfindet der Komponist vor Debussy die Dissonanz als Strebeakkord zum nächsten, als potentielle Energie, um ein Wort Ernst Kurths zu gebrauchen. Der Charakter der Dissonanz ist labil. Der Komponist nach Debussy jedoch löst die Dissonanz nicht auf. Er muß folglich die Dissonanz stabil empfinden. Für ihn hat die Dissonanz den Strebecharakter verloren. Sie steht fest im Raum, ebenso wie die Konsonanzen der älteren Musik. Will man dieser Einstellung des modernen Komponisten auch begrifflich gerecht werden, dann hat man den Begriff „Dissonanz" in der neuen Musik zu verlassen und statt dessen den Begriff der „Konsonanz" einzuführen. Zwischen den vom modernen Komponisten und modernen Hörer als „Konsonanz" aufgefaßten physikalischen Dissonanzen und den physikalischen Konsonanzen besteht natürlich ein Unterschied. Ein Unterschied allerdings, der seine prinzipielle Natur verliert, welche er in der älteren Harmonik besitzt. Die von uns als „Konsonanz" aufgefaßte physikalische Dissonanz nennen wir „Auffassungskonsonanz", so daß in der neuen Harmonik lediglich zwischen Auffassungskonsonanzen und natürlichen Konsonanzen zu unterscheiden ist (natürliche Konsonanzen sind Oktave, Quinte, Quarte, Terz, Sexte und der Dreiklang in seinen verschiedenen Formen).

Wir setzen den Begriff der „Auffassungskonsonanz" an die Stelle des Dissonanzbegriffes, den man unberechtigt aus der älteren Musik in die neue hinübergenommen hat. Die Auswirkung der Umbenennung zeigt sich sogleich. Unserem Ohr fällt nunmehr die Aufgabe zu, die physikalisch dissonanten Klanggebilde der neuen Musik konsonant aufzufassen, d. h. die entstehenden Schwebungen der Klangsäule müssen vom Ohr eli-

miniert werden, damit uns der Klang konsonant erscheint. Wie schnell unser Ohr das gesteckte Ziel erreicht, wird jeder bestätigen, der in irgendwelchen Abständen moderne Musik hört. Um wieviel schneller das Exempel bewältigt wird, wenn man methodisch vorgeht, bedarf noch der Prüfung. Jedenfalls können wir uns auf dem angegebenen Wege den Begriff der „Auffassungskonsonanz" zum geistigen Eigentum machen. Ein derartiger Vorschlag ist keineswegs so abwegig, wie er möglicherweise sich im ersten Augenblick darstellen mag. Überlegen wir: die Erziehung zum analytischen Hören verlangt von uns die Ausschaltung des Verschmelzungsphänomens an der physikalischen Konsonanz. Die Erziehung zum synthetischen Hören zielt darauf ab, das Schwebungsphänomen der physikalischen Dissonanz zu unterdrücken. Beides sind freie, nicht materialbedingte Willensakte (um nicht zu sagen, Akte der Willkür), der eine so gut wie der andere. Die neue Musik im Wesen zu verstehen, müssen wir uns zuvörderst die Prämissen zu eigen machen, welche der moderne Komponist wohl mehr unbewußt als bewußt setzt. Wir erfüllen damit das gleiche, was wir mutatis mutandis dem Komponisten anderer Stilperioden zubilligen. Daß uns das synthetische Hören vorerst schwerer fällt als das analytische, liegt nicht am Objekt, sondern an unserer einseitigen analytischen Hörgewohnheit, die wir nicht nur selbst lange Zeit geübt, vielmehr schon fertig von vielen Generationen ererbt haben.

Die Auffassungskonsonanz, deren Berechtigung die synthetische Höreinstellung zur Voraussetzung hat, wirkt im Verhältnis zu der sinnlichen Weichheit der physikalischen Konsonanz herb, hart, unsinnlich. Sie ist das gegebene Stilmittel eines männlichen, gefühlsverhaltenen, „antiromantischen" Kunstwollens. Es dürfte eine klare Folgerung sein, daß ein solcher Kunstwille Gesetzmäßigkeiten unterliegt, die weitab von anarchischer Haltlosigkeit bleiben. Soweit sind wir jedenfalls heute fortgeschritten, daß tonale Zusammenhänge innerhalb der modernen Harmonik erkannt sind. Die historische Entwicklung der Schlagworte für die neue Harmonik beleuchtet die zurückgelegte Strecke deutlich genug. Zu Anfang hieß die neue Harmonik „atonal", sodann „polytonal". Hermann Erpf (Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, Leipzig 1927) macht in seiner Arbeit den Versuch, den Begriff der alten Tonalität bis in die allerjüngste Produktion hineinzutragen. Erpfs Resultate sind wenig befriedigend ausgefallen. Der Grund ist in seiner für die neue Musik falschen analytischen Höreinstellung zu suchen. Seinem analytischen Ohr bietet die neue Harmonik bis zu drei Funktionen (Tonika, Dominante und Subdominante) in e i n e m Akkord. Derartig komplizierte Ergebnisse haben lediglich Papierwert. Es soll nicht bestritten werden, daß Erpf so hört. Die Frage ist aber: wieviel Musiker können (nicht von „wollen", sondern von „können" ist die Rede) ihm darin folgen?

Das synthetische Ohr vereinfacht und ermöglicht das tonale Hören in der neuen Musik. Dazu ist allerdings notwendig, die Auffassungskonsonanzen (physikalischen Dissonanzen) ihrer konstruktiven, also tonalen Bedeutung nach in wesentliche und unwesentliche einzuteilen. Die Sekunden und Quarten des Debussyschen Stiles beispielsweise verschleiern nur die Konturen der alten Tonalität und, wo sie innerhalb jüngerer Stilgruppen auftreten, auch die auf veränderten Bedingungen basierende neue Tonalität. Die große Septe und kleine None oder (im Sinne der Auffassungskonsonanz) die verminderte und übermäßige Oktave hingegen bringen wesentliche Modifikationen des

Tonalitätscharakters hervor. Die synthetische Gehörausbildung hat demnach weiterhin die Kenntnis von Qualitätsunterschieden der Auffassungskonsonanzen zu vermitteln.

Die hier nur andeutungsweise skizzierte Auffassung der physikalischen Dissonanz im Bereich der neuen Musik bedarf naturgemäß einer breit fundierten Darstellung, um wissenschaftlich beweiskräftig zu sein. Dies soll in einer selbständigen Publikation geschehen.

Oskar Rohne (Berlin)

MUSIKHÖREN – MUSIKSEHEN

Wir machen es uns zur Aufgabe, im folgenden aufzuzeigen, daß Hören und Sehen ein unzertrennliches Ganzes bilden. In der Anatomie, Physik und Physiologie werden die Probleme der Akustik und Optik gesondert behandelt. Das hat seinen guten Grund, denn der feinere Aufbau der zugehörigen Organe ist nur bei konzentrierter Aufmerksamkeit zu erkennen. Den Psychologen und Musikphilosophen ist es vorbehalten, den Verknüpfungen, den Beziehungen dieser Organe zueinander nachzuspüren. Aus dem Ineinandergreifen der Tätigkeit dieser Organe werden wir erkennen, daß eine Notwendigkeit besteht, Musik nicht nur zu hören, sondern auch sehen zu müssen, wenn man auf ein tiefinneres Erlebnis nicht verzichten will.

Die Gehirnanatomie (Flechsig) hat festgestellt, daß in der grauen Hirnrinde Hör- und Seh-Zentren vorhanden sind, die dort ganz eindeutig lokalisierte Komplexe einnehmen: werden diese Zentren (auf mechanischem oder elektrischem Wege) gereizt, so gelangen in unserem Körper akustische, bezw. optische Phänomene zur Auslösung. Die Hirnmasse als ein Ganzes gesehen, beherbergt somit Hör- und Sehnerven. Diese Tatsache gibt uns die Möglichkeit, ein Schallbild und ein optisches Bild gleichzeitig aufnehmen zu können (z. B. beim Tonfilm); allerdings wird uns dabei immer nur dasjenige Bild bewußt werden, das mit dem stärkeren, intensiveren Reiz ausgestattet ist; wir sehen und hören eine solche Darbietung in intermittierender Weise; unser Gedächtnis übernimmt hierbei die Arbeit der Ergänzung entstandener Lücken.

Auf Grund dieser intimen Verbindung des optischen mit dem akustischen Zentrum kann es vorkommen (ohne deshalb pathologischer Natur zu sein), daß Schöpfungen der Malerei – dies habe ich besonders bei expressionistischen Bildern empfunden – Klangempfindungen in uns auslösen. Ein Musikstück programmatischer Natur erzeugt wiederum optische Bilder in uns (z. B. Beethovens Pastorale, Schuberts Forellenquintett, Liszts Waldesrauschen und bei vielen Kompositionen von Richard Wagner, Richard Strauß u. a.) Marsch-Musik bewirkt Bewegungsimpulse über unsere motorischen Nerven zu den unteren Extremitäten. Wir kommen zu dem Ergebnis, daß beide Zentren (das akustische und das optische) bei der Aufnahme von Schöpfungen der Malerei und den der Tonkunst in Bewegung (Aktion) gesetzt werden; im ersten Fall hat das Sehzentrum, im zweiten das Hörzentrum die Führung.

Wenn wir laufende, springende, boxende, speerwerfende, rudernde, schwimmende, fussball- und tennisspielende Menschen beobachten, namentlich wenn es sich um Kampfvorführungen handelt, so werden wir bemerken, daß die gesehenen Bewegungen in unserem Körper einen Widerhall finden; es zuckt in unseren Gliedern und zwar

sind diese (Reflex-) Mitbewegungen ganz genau lokalisiert, entweder in unseren oberen oder unteren Extremitäten. Wir sind aktiv, wir machen die gesehenen Bewegungen mit.

Hier sei gleich eingeschaltet, daß bei Vorführungen von Kämpfen zwischen Maschinen (Motorrad- oder Automobil-Rennen) wohl auch Erregungen in uns ausgelöst werden, doch kann hier von bestimmt lokalisierten körperlichen Mitbewegungen unsererseits nicht gesprochen werden. In meiner Arbeit „Zur Psycho-Physiologie unserer Bewegungen" habe ich nachgewiesen, daß die Bewegungen des menschlichen Körpers im Raum unsymmetrisch, lebendig, schöpferisch ausfallen; die Bewegungen der Maschine verlaufen symmetrisch in geometrischen Bahnen, analog den Bewegungen von Körpern im Weltenraum.

Es besteht hier eine unüberbrückbare Kluft, die uns veranlaßte, organisches Leben vom Unorganischen zu trennen; der Mensch als organisches Wesen kann keine Verbindungen, keine organischen, lebendigen Beziehungen mit den Erscheinungen der unorganischen Welt eingehen. In diesem Sinne müssen Mensch und Maschine sich ewig fremd bleiben. Betrachten wir eine Feuerlilie oder den Enzian, so werden wir fasziniert von der unerhörten Leuchtkraft dieser Blumen; der Duft der Nelke wirkt betäubend, berauschend auf uns. Wenn wir hingegen in eine elektrische Glühbirne schauen, so tun uns die Augen weh; starke Parfüms duften nicht, sie stinken. (Ich erinnere mich hier eines Besuches in Grasse, der französischen Parfümstadt; mir wurden in einem Parfümlaboratorium starke, konzentrierte Blumen-Essenzen zum Riechen gegeben, wobei ich die erwähnte Feststellung machen konnte.)

Mit diesen Formulierungen sind wir an eine Grenze gelangt, mit der alle Erfinder in der Ingenieurkunst und Technik zu rechnen haben. Automobil, Flugzeug, Grammophon, Aetherwellenklavier, Radio, Film und Tonfilm sind interessante Schöpfungen des menschlichen Geistes aus der unorganischen Materie, doch sie sind und bleiben Maschinen; ihnen fehlt der Lebensodem.

Aus diesen Gründen verlieren die Darbietungen des Rundfunks – besonders die musikalischen – und Tonfilms ihre ursprüngliche Leuchtkraft, ihren feinen Duft. Die Maschine ist zwischengeschaltet. Daß der Rundfunk eine nützliche und notwendige Angelegenheit der Zivilisation ist, steht außer Frage, nützlich sogar in dem Sinne, daß er bei seinen Hörern die Sehnsucht nach wirklichen Tiefenerlebnissen weckt.

Wie kommt es, daß gerade die Musik besonders berufen ist, den Menschen zu bilden, ihn umzubilden. Jahrtausendelang war sie die stete Begleiterin religiöser Kulthandlungen, des Tanzes, des Dramas, des Gesanges und ist es auch heute. Worin besteht ihre einzigartige Wirkung, die sich nicht nur auf den Menschen erstreckt, sondern sogar Tiere in ihren Bann fesselt.

Ich erwähnte eingangs, daß wir einen Tonfilm in intermittierender Weise aufnehmen, d. h. es wird uns immer nur dasjenige optische oder akustische Bild bewußt, welches mit intensiveren Reizen ausgestattet ist.

Die Erklärung des Tiefenerlebnisses bei der unmittelbaren Aufnahme eines Musikvortrages ist – von psycho-physiologischer Seite gesehen – in der direkten Wirkung zu suchen, die die Sendung zweier gleichstarken Reize durch den Vortragenden und ihr fast gleichzeitiges Auftreffen beim Zuhörer verursacht.

Im Konzertsaal, beim Anhören (und Sehen) eines musikalischen Instrumental-Vortrages, wird der Hörer fast gleichzeitig von zwei Reizwellen verschiedener Natur jedoch gleicher Intensität getroffen; der optische Reiz – die Spiel-Bewegungen des Vortragenden, der akustische Reiz – der klingende Ton. Weil die Spiel-Bewegungen des Vortragenden in einem bestimmten, absolut untrennbaren logischen Zusammenhang mit der Tonerzeugung stehen – dies ist die Voraussetzung für die einzigartige Wirkung – müssen das optische und akustische Bild von gleichstarker Wirkung sein. Hierbei kommt jenes Phänomen zustande (nun auch beim Zuhörer), welches ich in meiner Didaktik für den Musikausübenden ausführlich beschrieben habe. Im Hörer werden beide nervösen Zentren, – das Gehirn und das Rückenmark – aktiviert; die sympathischen und parasympathischen Anteile des Nervengewebes übernehmen die Leitung des optischen Reizes, der sich als Reflex-Erregung in jenen Muskelgruppen kundtut, die beim Vortragenden in Bewegung sind; der akustische Reiz wird von peripheren Anteilen des Nervengewebes zu der Hauptzentrale (Gehirn) geleitet; das gesamte Nervensystem des Zuhörers gerät in gleicher Weise in Vibrationen, wie beim Vortragenden; dadurch kommt jener intime Kontakt zwischen dem Vortragenden und seinen Hörern zustande, wie er nur durch unmittelbare Wirkungsübertragungen ausgelöst werden kann. Der Musik-Aufnehmende wird zum Miterleben der musikalischen Schöpfung durch sich selbst hingeführt; mit dem Erklingen der ersten Akkorde gerät er in einen Zustand erhöhter Lebensfreude, den man am treffendsten mit Lebenssteigerung bezeichnen kann. Diese Gefangennahme der körperlichen Kräfte bahnt dem Geist den Weg zu seinem Höhenflug.

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

I.

BELA BARTOKS DRITTES UND VIERTES STREICHQUARTETT

1.

Bartók hat in den letzten Jahren nur wenig produziert. Die Werke aber, die in diesem Zeitraum entstanden, sind, ähnlich wie bei Strawinsky, von grundsätzlicher Bedeutung; sie kennzeichnen eine eigenartige und höchst subjektive Entwicklung. Ihre Endpunkte waren bisher die beiden Klavierwerke: eine bohrende, fast maschinelle, Rhythmik, deren erregende Kraft ihre Quellen in der Volksmusik doch nicht verleugnet, eine verkümmerte, abstrakte Melodik, ebenfalls aus der Volksmusik abgeleitet, eine verborgene, aber doch wirksame Konstruktivität.

In allen diesen Gesichtspunkten ergeben die beiden Streichquartette ein wesentlich verändertes Bild. Auf der einen Seite finden wir eine noch gesteigerte Spekulation, die sich aber in einer ganz neuen Art dem sinnlichen Klang zuwendet. Auf der anderen Seite ist wieder der elementare Antrieb der Volksmusik stärker und unmittelbarer; er führt in der Melodik zu einer neuen Art von plastischer Anschaulichkeit, im vierten Quartett noch mehr als im dritten. In beiden Werken begegnen wir einer gefestigten durchkonstruierten Formgebung, die gegenüber der Klaviersonate als Steigerung wirkt, gegenüber der rhapsodischen Freizügigkeit seiner früheren Werke aber eine ganz neue Entwicklungshöhe bezeichnet.

Bartók hat das wesentlichste Merkmal seiner frühen Werke verloren: seine Primitivität. Er hatte sich einer Art von Spekulation zugewandt, die ihn manchmal bis in die Nähe Schönbergs führte. Zurück bleibt eine Musik, die diese Gegensätze auf das glücklichste verschmilzt: nicht mehr primitiv, aber auf einer höheren Stufe der Vergeistigung elementar.

2.

Beiden Quartetten gemeinsam ist eine starke Logik und Konzentration des Satzes. Während das dritte Quartett noch freizügigere und gelöstere Partien enthält, erstreckt sich die Verdichtung im vierten Quartett über den vierstimmigen Satz hinaus bis auf die Bildung und Verknüpfung der Motive. Denn während man im dritten Quartett, besonders im ersten Teil, von einer eigentlichen Thematik kaum sprechen kann, treten im vierten motivische Einheiten sichtbar hervor und beherrschen in einer Fülle kleiner Imitationen, Gegenbewegungen und Verzahnungen das Satzbild. Derartiges ist im dritten Quartett wohl vorhanden, aber viel schwerer greifbar, denn die gedanklichen Zusammenhänge scheinen hier absichtsvoll verborgen. Wir zitieren als Beleg hierfür aus dem ersten Satz des dritten Quartetts folgende Stelle (Notenbeispiel 1)[1]. Ein Gegenbeispiel aus dem ersten Satz des vierten Quartetts zeigt eine an Beethovens reifen Quartettstil gemahnende symmetrische Konstruktivität des Bauprinzips, aus der sich eben dieser Stil des Werkes ergibt (Notenbeispiel 2)[1].

Dieses Prinzip ist mit einer erstaunlichen Konsequenz auch in den Sätzen festgehalten, die, wie die beiden Scherzi, auf spezifische, charakteristische Klangwirkungen (Prestistimo, con sordino-Pizzicato) hinzielen.

Entsprechend den Gegensätzen in der satztechnischen Struktur unterscheidet sich auch das Formbild der beiden Quartette. Das vierte stellt, ähnlich seinem scharfen thematischen Aufriß, fünf klare Satztypen in pyramidaler Anordnung nebeneinander. Es entsprechen sich die beiden heftigen Allegrosätze I und V, dann die beiden erwähnten Scherzi II und IV, die um den dritten Satz herumliegen. Dieser ist auch dadurch als Mitte des Werkes gekennzeichnet, daß er im Gegensatz zu den motivisch durchgebauten anderen Sätzen rhapsodisch frei ausschwingt. Schwerer eingänglich und subjektiver ist die Formgebung des dritten Quartetts: es besteht aus zwei ineinander übergehenden kontrastierenden Teilen; ihnen schließt sich eine „Ricapitulazione" an, die den ersten Teil frei wiederholt, dann wird der zweite in einer thematischen Koda zusammengefaßt.

[1]) Siehe Notenbeilage

Bartóks Harmonik liegt in der Linie seiner früheren Musik. Sie ergibt sich teilweise aus der Konstruktivität des Satzes und bevorzugt beinahe hartnäckig die scharfen Reibungen enger Intervalle, besonders der Sekunden und Septimen. Sie verschmelzen aber bei der außerordentlichen Kunst seines Quartettsatzes zu einem einheitlichen und überzeugenden Klangbild. Eine zweite Wurzel dieser Harmonik liegt im Klanglichen selbst; hier ist die national-ungarische Freude am charakteristischen Klang spürbar. Typisch für die konstruktive Haltung der Harmonik ist das Zitat aus dem dritten Quartett (Notenbeispiel 2)[1]; die spezifische Klangkraft Bartóks belegt folgender Ausschnitt aus dem letzten Satz des vierten (Notenbeispiel 3)[1].

Dieses Zitat ist zugleich bezeichnend für eine ursprünglich tänzerische Rhythmik, die sich in verschiedenen Graden der Sichtbarkeit durch Bartóks ganze Musik hindurchzieht. Hier liegt sie ziemlich offen, während sie an anderen Stellen ihre bildhafte Unmittelbarkeit verloren hat und in die Konstruktivität des Satzes einbezogen ist.

Wir haben in diesen beiden Quartetten zwei absolute Meisterwerke vor uns. Während es von der Perspektive der letzten Klavierwerke aus fraglich schien, ob sich Bartók hier nicht in einen abstrakten und abgeklärten Altersstil verlöre, ist die Form in diesen Werken von neuem von lebendigen, sinnlich greifbaren Kräften erfüllt. Höhepunkt eines sehr individuellen Entwicklungsweges, der die aktuellen Ziele unserer Zeit beiseite läßt, stellen diese beiden Werke in ihrer Qualität und ihrer Originalität innerhalb der heutigen Musik endgültige Werte dar.

II.

HERM. SCHERCHEN: LEHRBUCH DES DIRIGIERENS

Verlag J. J. Weber, Leipzig.

In diesem ausgezeichneten Buche faßt ein Dirigent von starkem eignen Profil seine großen Erfahrungen zusammen. Sie erstrecken sich in einer bisher nicht gekannten Vollständigkeit sowohl auf die gesamte ältere und moderne Literatur, als auch auf alle Fragen der Instrumententechnik. Scherchen geht hier von seiner eigenen Art zu arbeiten aus und ist dadurch imstande, eine Fülle von Hinweisen zu geben, die sich zu dem Gesamtbild eines praktischen Lehrbuchs abrunden und für den werdenden Dirigenten viel wichtiger sind als alle allgemeinen theoretischen Erwägungen. Von diesem Gesichtspunkt aus gibt und verlangt Scherchen exakte, sachliche Kleinarbeit, die sich bis auf die kleinsten manuellen Details der Ausführung erstreckt. Doch ordnen sich alle diese Einzelheiten der geistigen Erfassung des Kunstwerks unter, die für Scherchen jeder Probenarbeit vorauszugehen hat. Es liegt in diesem Sinne, wenn er sich anheischig macht, den Schüler allein durch seine Lehre soweit auszubilden, daß er nicht nur als manuell einwandfreier Techniker, sondern vor allem als Erzieher vor ein Orchester treten kann, der Scherchen selbst in hohem Maße ist.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter und Heinrich Strobel.

[1]) Siehe Notenbeilage

RUNDFUNK - FILM - SCHALLPLATTE

Eberhard Preußner (Berlin)

MUSIKPSYCHOLOGIE DES RUNDFUNKS

Da wir noch kein grundlegendes Werk über Musikpsychologie überhaupt besitzen, könnte man es vielleicht für vermessen halten, sich jetzt schon über ein spezielles Gebiet innerhalb der gesamten Musikpsychologie zu äußern. Dieser Einwand kann aber nicht stichhaltig sein, schon aus dem einfachen Grunde nicht, weil eine verbindliche musikpsychologische Lehre gerade solcher Teilarbeiten bedarf, um Bausteine für das große Werk zu sammeln. Hinzu kommt ein gewisses praktisches, aktuelles Bedürfnis, das im Falle einer musikpsychologischen Untersuchung der Rundfunkmusik vorliegt.

Es wird viel über die Eigengesetzlichkeit des Funks, über den funkischen Stil, über das grandiose neue Ausdrucksmittel geschrieben, es gibt bereits eine Fachkritik des Rundfunks, die allerdings nicht immer die Fähigkeiten besitzt, über den engen technischen Rahmen oder, was in der Wirkung dasselbe ist, über das allzu romantisch gefärbte Bild vom Zukunftsinstrument schlechthin hinauszuschauen; aber es fehlen die sachlichen Untersuchungen, die festzustellen sich bemühten, was denn eigentlich das Besondere dieses neuen Musikverbreitungs-Instruments, dieses neuen Musikstils sei. Zu einem großen Teil wird die Musikpsychologie des Rundfunks zu solchen sachlichen Ergebnissen und mithin zur Fundierung des Stiles führen können.

Wer der Ansicht ist, daß man nur die Erfahrungen der allgemeinen Musikpsychologie auf die Funkmusik zu übertragen brauche, um zu den einzig wichtigen psychologischen Erkenntnissen auch hier zu gelangen, der begeht den Fehler, von vornherein etwas gleich zu setzen, was als gleich oder verschieden erst bewiesen werden muß. Vor solcher Gleichsetzung, die zur Vermischung der Stile führen muß, ist eindringlich zu warnen. Im Gegenteil, wir halten es für fruchtbarer und sachlicher, von der Voraussetzung auszugehen, daß Musikpsychologie des Rundfunks nicht ohne weiteres identisch mit der allgemeinen Musikpsychologie ist, sondern ein besonderes Teilgebiet darstellt. Ja, es scheint nicht ausgeschlossen, daß die Musik im Rundfunk auf ganz anderen psychologischen Grundlagen basiert und ganz andere musikpsychologische Wirkungen hervorruft als die Konzertmusik, mit der ja die meisten musikpsychologischen Untersuchungen noch ausschließlich rechnen.[1])

Die Verschiedenheit zwischen Konzertmusik und Radiomusik wird sofort evident, wenn man Untersuchungen über den Prozeß der gehörsmäßigen musikalischen Aufnahme anstellt. Damit ist zugleich das wichtigste Aufgabegebiet einer Musikpsychologie des Rundfunks angeschnitten: die Musikpsychologie des Rundfunkhörens. Nicht auf die Technik, nicht auf die Übertragung, nicht auf das Programm, auch nicht auf den Künstler oder sein Werk gilt es zunächst, sein Augenmerk zu richten, sondern auf den Auf-

[1]) Das gilt auch von der Kunstpsychologie Müller-Freienfels'. Erst die Musikpädagogik der jüngsten Tage hat hier einen Wandel vorbereitet: jetzt steht nicht mehr der Künstler, sondern die Musik selbst im Vordergrund der psychologischen Betrachtungen.

nehmenden, den Hörenden. Daß die Psychologie des musikalischen Hörens eine immer größere Bedeutung in der gesamten Musikpädagogik einnimmt, braucht an dieser Stelle nicht besonders hervorgehoben zu werden. Vom Hörer aus werden wir auch im Funk zu den einfachsten und am leichtesten zu beobachtenden psychologischen Feststellungen gelangen können,

Da gilt es zunächst einige Vorurteile zu beseitigen, die in der Hauptsache durch Vergleiche mit dem Konzert entstanden sind. Weit verbreitet ist die Ansicht, der Konzertbesucher sei es allein, der ernsthaft höre und ein Werk erlebe; der Rundfunkhörer höre nur so nebenbei; allein die Vorstellung, daß er bequem in seiner Wohnung im Sessel sitzen kann, genügt, um auch sein Hören bequem zu nennen. In Wahrheit braucht das Hören im Rundfunk nicht weniger intensiv zu sein; sicherlich ist es sogar im Beginn jeder Klangaufnahme intensiver als im Konzert. Das reine Hörenkönnen, im Konzertsaal eine Selbstverständlichkeit, bedeutet im Rundfunk immer noch ein starkes Erlebnis. Deshalb ist der Moment der ersten Tonwahrnehmung bei jeder Radioeinschaltung von starker Spannung für den Hörer, während sich im Konzert die Stimmung, die Wärme des Raumes, oder wie man es sonst nennen mag, erst einzustellen hat. Im Radio ist die Normalspannung der Hörbereitschaft sofort erreicht, im Konzert muß sie erst allmählich auf diese Höhe gebracht, also nach und nach erworben werden. Es ist nicht zuviel behauptet, wenn man sagt, daß für viele Menschen das Hören von Musik erst seit der Erfindung des Radios wieder angefangen hat, als Phänomen zu existieren. Die vielfach angewandte These, daß der Radiohörer nicht so angespannt höre, wie der Konzerthörer, stimmt nicht. Man beobachte einmal das Mienenspiel eines Funkhörers, dieses gespannte Hineinhorchen, aus dem der Beobachter oft geradezu den Wunsch herauslesen kann, selbst vorhandene Fehlerquellen der Übertragung gehörmäßig zu überwinden; und man vergleiche damit das Mienenspiel eines „genießenden" Konzerthörers mit seiner träumerischen, unkontrollierbaren Versunkenheit; die Antwort, wer im allgemeinen auf den Hörprozeß schärfer eingestellt ist, dürfte nicht schwer zu geben sein.

Ein anderer beliebter Einwand lautet, in der Funkmusik fehle jenes geheimnisvolle Fluidium, das vom Künstler zum Publikum, vom Publikum zum Künstler läuft. Daß diese Wechselspannung, die nur durch den persönlichen sichtbaren Eindruck hervorgerufen wird, fehlt, ist nicht zu leugnen. Doch einmal sollte man dieses geheimnisvolle Band für den reinen Aufnahmeprozeß gewiß nicht überschätzen, sodann darf man darauf hinweisen, daß dagegen die hemmenden Ablenkungen des Konzertsaales für den Rundfunkhörer nicht bestehen. Ja, für den Rundfunkhörer fällt auch jene größte Gefahr der Konzertmusik, die Überschätzung der Persönlichkeit, bis zu einem hohen Grade fort. Da der Künstler nicht sichtbar ist, wird der Hörer fort von der Person des Künstlers und hin zum Werk, zum Klang gelenkt. So darf man wohl sagen, daß im Runkfunk sich der Hörer mehr auf den Klang als auf den einzelnen Künstler einstellt. Zum mindesten arbeitet die Phantasie des Funkhörers weniger in personeller als in sachlich-musikalischer Richtung; denn für das andere fehlen die treibenden Bilder und Eindrücke. Daß das Raumerlebnis für den Rundfunkhörer ein anderes ist als für den Konzerthörer, dürfte schon an diesem Punkt klar zu werden beginnen.

Doch ehe wir auf das Raum- und Zeitbewußtsein weiter eingehen, verharren wir noch bei der Grundlage des Hörprozesses. Eben schon stellte ich das Fehlen visueller

Eindrücke (solcher, die mit der Tonerzeugung unmittelbar verbunden sind), beim Radiohören fest. Diese Tatsache schafft für die Klangaufnahme von Grund auf andere psychologische Bedingungen. Man ist sich meist nicht darüber klar, wie wesentlich äußere, hauptsächlich visuelle Hilfsmittel im Konzert die gehörsmäßige Aufnahme unterstützen, und (im Guten oder Bösen) erleichtern. Z. B. die Bedeutung des Dirigenten als visuelle Hilfskraft bei der Aufnahme von musikalischen Werken kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Da diese Hilfsmittel im Funk (bisher) fehlen, so werden betont visuell veranlagte Menschen der Funkmusik keinen besonderen Geschmack abgewinnen können. Dagegen ist der betont akustische Typ meist sehr von ihr gefesselt, eben deshalb, weil der Funk es ihm ermöglicht, seine Aufmerksamkeit ganz auf den reinen Klang zu konzentrieren. Man könnte deshalb, käme es überhaupt auf eine solche Normung von gemischter oder reiner, absoluter Musik an, mit einiger Berechtigung sagen: Funkmusik ist die absoluteste Musik, die erklingen kann; sie ist befreit von allen außerakustischen Momenten. Wenn romantische Naturen von dem Funk als dem Weltwunder, von der Funkmusik als der Äthermusik sprechen, so meinem sie im Grunde dieses Nur-Akustische im Funk.

Weil das Visuell-Motorische in der Radiomusik für den Hörer ausscheidet, so ist dadurch vielleicht auch erklärt, daß das rhythmische Element in der Funkmusik von geringerer Wirkung ist als bei der gewöhnlichen Raummusik. Ich erinnere mich z. B., daß Honeggers Pacific in der Radioübertragung ungleich schwächer wirkte als im Konzert, wobei ich nicht glaubé, daß der Aufführung als solcher die Schuld beizumessen war. Die rhythmische Bewegung blieb eben ohne direkte Beziehung vom Rhythmuserreger zum Rhythmus-Aufnehmenden. (Deshalb ist übrigens der Versuch einer Tanzlehrstunde durch den Funk von vornherein zum Scheitern verurteilt.)

Diesem Nachlassen der rhythmischen Momente steht aber eine Verstärkung des rein klanglich-f o r m a l e n Erlebnisses gegenüber. Die musikalischen Linien heben sich stark von einander ab, die einzelnen konzertierenden Gruppen werden sehr deutlich. Dabei ist der reine Verschmelzungsgrad des Klanges gewiß geringer bei der Übertragung als im Naturklang. Hierüber müßten Hörexperimente, bei denen Naturklang und Funkklang gegenüber gestellt würden, noch endgültige Klarheit schaffen. Durch Vergleiche würde man zu bedeutsamen Schlüssen über die speziellen funktechnischen Bedingungen gelangen. Wenn der Verschmelzungsgrad ein geringer ist, so kann diese Tatsache auch erklären, daß klanglicher Schmelz, raffinierte Instrumentation im Funk ihrer Wirkungen beraubt werden müssen. Für die Programmaufstellung würde es heißen, daß lineare Musik der harmonisch-vertikalen vorzuziehen sei. Denn alle klanglich-f o r m a l e n Stilelemente, das lehrt schon jetzt die Erfahrung, kommen im Rundfunk zu bester Geltung; das ist für die Bedeutung der modernen Musik im Funk gewiß eine wichtige Erkenntnis.

Neben diesen psychologischen Bedingungen des Hörers bestimmen soziologische Momente die Art des Funkhörens. Sie wirken nicht für sich als Einzelerscheinungen, sondern zusammen mit psychologischen, vor allem das Raumbewußtsein betreffenden Gegebenheiten und schaffen in der Gesamtheit die besondere Struktur des Funkhörens. Auch hier bedienen wir uns des Vergleiches: im Konzert tritt Individuum neben Individuum zu einer zahlenmäßig bestimmbaren Gruppe in e i n e m Raum. Wie die Hörerschaft überschaubar ist, so auch die konzertierende Gruppe. Das Gemeinschafts-

erlebnis dieser Hörerschaft wird direkt hervorgerufen, es ist aber in seiner Wirkung begrenzt durch Zeit und Raum.

Im Funk dagegen befinden sich die Individuen getrennt für sich in verschiedenen Räumen, die Hörerschaft ist zahlenmäßig nicht feststellbar, sie bleibt unüberschaubar; sie sitzt einer für sie ebenfalls unüberschaubaren musizierenden Gruppe gegenüber. Diese Raumvielheit gegenüber der Raumeinheit im Konzertsaal muß notwendig für den Funkhörer eine andere Erlebnissphäre schaffen als für den Konzerthörer. Das Unendlichkeitsgefühl ist im funkmusikalischen Raum das größere; das Gemeinschaftserlebnis im Funk ist indirekt und unbegrenzt (daher auch problematisch genug).

Ohne noch auf die an sich näher liegenden außermusikalischen psychologischen Einstellungen beim Rundfunkhören, wie z. B. das Gefühl der Freiheit in der Wahl der Werke und der Zeitbestimmung einzugehen, kann aus dem Gesagten schon gefolgert werden, daß Rundfunkhören psychologisch etwas anderes bedeutet als Konzerthören.

2.

Von dieser Besonderheit der musikpsychologischen Einstellung des Hörers kann natürlich auch der ausübende Künstler nicht ganz unbeeinflußt bleiben. Gewiß, und das sei hier an den Beginn gestellt, im Mittelpunkt steht für den Künstler das Werk. Man darf sicher nicht den Fehler machen, zu verlangen, daß der ausübende Künstler erst an das Funkische und dann an sein Werk denken müsse.

Aber nach und neben dieser zentralen Bedeutung des Werkes gibt es auch für den ausübenden Künstler etwas wie eine besondere funkische Einstellung. Er musiziert, ob er sich dessen bewußt ist oder nicht, im Rundfunk anders als im Konzert. Das werden vielleicht weniger die Künstler der Instrumente wissen, die an sich gute Übertragungsinstrumente sind, wie z. B. das Cello; aber sicherlich wird das jeder Pianist, der einmal im Rundfunk spielte, erfahren haben.

Gibt es hier gewisse musikpsychologische Grundgesetze? Das eine ist wiederum das des Raumerlebnisses. Im Funk musiziert der Künstler im Raum allein, für sich, ohne das Publikum; es ist fast so, als ob er Hausmusik spielte; er ist dem Werk ganz hingegeben; das Fluidum des Publikums, dem der Künstler jedesmal sofort anmerkt, ob das Publikum Kontakt mit seiner Musik hat oder nicht, fehlt, Den Schwankungen und Einwirkungen der fühlbaren Publikums-Teilnahme ist der Radio-Künstler nicht ausgesetzt. Er kann sich allein auf den Klang, auf sich selbst, auf sein Instrument besinnen und verlassen. Dieses Fehlen des Publikums kann zunächst zu einer gewissen Unsicherheit führen; der Künstler weiß nicht, für wen er spielt. Jeder, der das erste Mal im Funk musizierte, wird sich dieses merkwürdigen Gefühles des „In der Luft schwebens“ erinnern können. Dieses Alleinsein wird aber bald zu einer starken Verinnerlichung des Spieles führen. Man musiziert; alle äußeren Nebenerscheinungen sind gleichgültig geworden. Denn für die Übertragung, d. h. für die Heranführung des Klanges an das Ohr des Hörers, ist der Künstler selbst nicht mehr verantwortlich. Für die gute Übertragung an das mithörende Publikum hat der Techniker zu sorgen; er ist die Mittelsperson, das „Fluidum des Funks“ zwischen Publikum und Künstler.

Von hier aus lassen sich Rückschlüsse auch auf die Programmgestaltung ziehen, die im übrigen in diesen Aufzeichnungen nicht berücksichtigt werden konnte. Es scheint

nach dem Gesagten nicht weiter merkwürdig, daß alle kammermusikalischen Darbietungen im Funk besonders gut gelingen. Je intimer sie musiziert werden, umso besser. Dagegen wirken alle auf Massenwirkungen abzielenden Werke gewollt, krampfhaft und monströs. Deshalb auch muß das Gebot aufgestellt werden: die für das Funkprogramm und für den Funkstil Verantwortlichen sollen sich nicht von dem gefährlichen Traum des Radios für alle zu Massenwerken verleiten lassen, sondern müssen allein jenen Bedingungen Rechnung tragen, unter denen der Klang entsteht, unter denen musiziert wird.

Über die rein technisch-psychologischen Einstellungsprobleme des ausübenden Künstlers im Funk etwas auszusagen, ist schwer, da es hier nicht auf das Urteil einzelner, sondern vieler ankommen muß. Alle Fragen des Raumbewußtsein (Senderaum oder unendlicher Raum, also: spiele ich für den Senderaum oder das Mikrophon? könnte man fragen), die Probleme der Dynamik (z. B. gibt es ein besonderes Forte oder ein besonderes Piano im Rundfunk?), sie wären in Angriff zu nehmen einmal durch eine von Rundfunk-Fachleuten, Psychologen und Musikern einzuleitende Umfrage, zweitens durch Experimente, drittens durch eigene und Fremdbeobachtungen. Erst wenn diese Fragen gelöst sind, sollte man weiter nach einer Originalmusik für Rundfunk fragen

Heinrich Strobel (Berlin)

ZUR SITUATION DES MUSIKFUNKS

Der Rundfunk hat sich als kulturelle Institution heute überall in Deutschland durchgesetzt. Mit einem Eifer, der ihrem kulturellen Verantwortungsbewußtsein alle Ehre macht, sind die deutschen Sendeleitungen bemüht, geistige und künstlerische Ziele so weit wie möglich zu stecken. Der Rundfunk ist an der Baden-Badener Kammermusik beteiligt, der Rundfunk vergibt Hörspiel- und Kompositionsaufträge, der Rundfunk setzt sich mit der Preußischen Dichterakademie zu einer gemeinsamen Beratung zusammen. Und wenn diese Beratung auch hinter verschlossenen Türen stattfindet, wenn auch nichts über ein Ergebnis bekannt wird: ein Arbeitswille ist auf jeden Fall vorhanden. Die Rundfunkleute haben längst eingesehen, daß eine Übernahme der gebräuchlichen künstlerischen Mitteilungsformen im Radio nicht angängig ist. Der Rundfunk muß sich seine spezifischen Mitteilungsformen erst allmählich schaffen. Das Streben nach einer wirklich rundfunkgemäßen Programmgestaltung ist augenblicklich im ganzen deutschen Sendewesen festzustellen. Die starren Programme sind gefallen, mit der schematischen Abfolge: Nachmittags Vorträge, abends Konzert oder Hörspiel, ist meistens gebrochen. Man sucht, die einzelnen Gebiete miteinander zu verknüpfen, ineinander zu schachteln. Man verwischt absichtlich die Grenzen zwischen „ernster" und „leichter" Kunst, noch mehr: man verbindet auch die Künste untereinander, man setzt die aktuelle Reportage dazwischen. Es darf nie vergessen werden: der Rundfunk ist in erster Linie ein neues Mittel schnellster Nachrichtenverbreitung. Eine Opernübertragung ist eine funkfremde Halbheit und wird es immer bleiben. Die geschickt angepackte Reportage eines großen sportlichen Ereignisses entspricht dem Wesen des Rundfunks viel mehr. Der Rund-

funk wendet sich an alle. Der berühmte Staatsmann kann wirklich von allen gehört werden. An der Trauerfeier für Stresemann können wirklich alle teilnehmen. Der Rundfunk darf sich nicht einseitig festlegen, auch nicht in künstlerischen Dingen. Die „Kunst“ im Rundfunk ist überhaupt gar nicht so wichtig, wie manche Funkspezialisten sich einreden. Nichts ist gefährlicher als die künstlerische Volksbildung, die musikalische Volkshochschule auf Ätherwellen. Nichts ist unsinniger als die Überfütterung mit Musik, wie sie an manchen Sendern, sicher in der besten Absicht, auch heute noch getrieben wird.

Bleiben wir bei der Musik. So wie die Funkhörerschaft heute zusammengesetzt ist – und es ist nicht anzunehmen, daß sich diese Zusammensetzung in der nächsten Zeit entscheidend verschieben wird – verlangt sie zu allererst Unterhaltung. Man soll sich nichts vormachen: dieses Unterhaltungsbedürfnis der Mehrheit befriedigt sich am liebsten am Kaffeehausdideldum. Mehr als ein populäres Opernpotpourri wird der „gemeine Mann“ nicht konzidieren. Als jüngst an einem großen deutschen Sender in das nachmittägliche Unterhaltungsprogramm ein Potpourri über Kreneks „Schwergewicht“ eingeschmuggelt wurde, hagelte es Protestbriefe. So untrüglich sind die Ohren auf den kleinbürgerlichen Kitsch eingestellt. Es wäre völlig sinnlos, gegen den Willen der Hörer Programme zu machen. Man muß vielmehr versuchen, die Hörer zu überlisten. Mit trockenen pädagogischen Prinzipien ist am Lautsprecher nichts auszurichten. Man kennt das Fiasko der belehrenden Allerweltsvorträge. Aber das ist kein Zweifel: die pädagogischen Möglichkeiten des Rundfunks sind enorm. Der Hörer muß nur innerhalb seiner Interessensphäre gepackt werden. Hat man ihn einmal, dann wird er sich führen lassen. Dabei kann man ruhig auf den Bildungstrieb spekulieren, der in jedem Deutschen steckt.

Die mannigfaltig geschichtete Hörerschaft hat niemals eine einheitliche Willensrichtung. Jeder sitzt für sich in seinem Zimmer, und jeder will im Augenblick etwas anderes. Aus dieser Erkenntnis kam man zu der bunten Schichtung der Vortragsfolgen die in diesem Winter allgemein üblich ist. In diese Programme ist die k ü n s t l e r i s c h e M u s i k nur zum Teil einbezogen. In vielen Fällen nehmen Konzerte immer noch ganze Abende ein. Vom Standpunkt des Radios aus ist das bestimmt nicht richtig. Es geht noch an bei einem Sender wie Berlin, der seit einigen Monaten mit Königswusterhausen ein abendliches Doppelprogramm durchführt. Hier kann der Hörer immer noch zwischen zwei Veranstaltungen wählen. (Wenn er es de facto nicht kann, so liegt das nur an der ungenügenden Programmdisposition.) In anderen Sendern ist diese rein konzertmäßige Aufmachung bestimmt durch die Tatsache, daß die Dirigenten zugleich auch in der Öffentlichkeit wirken. Man überträgt einfach ihre öffentlichen Konzerte, was wiederum den klangakustischen Forderungen des Rundfunks keineswegs günstig ist. So ist es häufig in K ö n i g s b e r g (Scherchen) oder in F r a n k f u r t (Rosbaud), also gerade an den Stellen, wo die beste Musik gemacht wird. Man muß freilich zugeben; im allgemeinen wird in der Programmgestaltung da schon auf die Funkeignung der Werke Rücksicht genommen. Die klanglich und zeitlich ausschweifende symphonische Literatur verschwindet langsam. Ganz verzichten wird man auf sie nicht können. Denn der an irgendeinen entlegenen Flecken verschlagene Konsument, der ja an derartigen Konzerten viel mehr Interesse hat als der großstädtische, möchte gelegentlich auch solche Musik hören, und er nimmt lieber die Abschwächungen in Kauf, die durch das Mikrophon hervorgerufen werden, als daß er ganz verzichtete. Als falsch und direkt funkfeindlich

sind Konzerte zu bezeichnen, in denen die Dirigentenleistung im Mittelpunkt steht: etwa, wenn Leipzig (sicher mit nicht unerheblichen Kosten) Richard Strauß vor das Mikro zitiert und ihn bittet, eigene Werke zu dirigieren. Der Starbetrieb des Konzertsaals im Rundfunk. Aber der Star wirkt hier gar nicht. Man sieht ihn nicht, man kann sich nicht von seiner Persönlichkeit faszinieren lassen. Die Spannung des gemeinsamen festlichen Erlebens fehlt. Und weiter: Werke wie „Don Juan" oder „Eulenspiegel" mit ihrer differenzierten Klangwelt können am Radio gar nicht zur Geltung kommen.

Die Berliner Funkstunde hat mit Beginn der Herbstspielzeit ein Funkstudio errichtet, in dem auch verschiedentlich musikalische Hörspielversuche geboten wurden. Wir wollen nichts beschönigen: zu brauchbaren Resultaten haben die Baden-Badener Versuche noch nicht geführt, trotz vieler wertvoller Einzelbeobachtungen, die bei dieser Gelegenheit zu machen waren. Es ist nötig, die Arbeiten weiter fortzusetzen. Man wird daher die Errichtung des Berliner Studios begrüßen. Zuletzt wurde dort ein kleiner Sketsch von Herbert Trantow gegeben: „Der Stein". Eine alltägliche Affaire, nicht immer glücklich in Busch-Versen als Moritat erzählt. Ausgezeichnet und funkisch richtig aber die Art, wie die Musikstücke an den einzelnen Stellen der Handlungsspannung oder der Beruhigung eingesetzt sind. Eine allgemeine faßliche Unterhaltung, anspruchslos in der Musik und doch mit Niveau, ein bißchen Parodie, ein bißchen Bewegungsspiel, nie zu viel, nie zu gewichtig. Die berichtende Anordnung des Stoffes hat Trantow vielleicht von Brechts „Lindberghflug" gelernt. Jedenfalls hat Brecht in diesem Stück eine Form gefunden, die von allen bisher vorgelegten Hörspielen den Bedingungen des Rundfunks am meisten entspricht.

Opernübertragungen sind im allgemeinen zurückgegangen. Gewiß kein Übel. Häufig holt man spießbürgerliche Singspiele aus alter Zeit hervor. Lortzing hat gute Tage. Diese Sachen genügen der Mentalität des Durchschnittshörers. Wenn es sich bei größeren Werken um künstlerische Leistungen handelt, die sich im Opernbetrieb nicht halten konnten und noch heute gültige Qualitäten besitzen, so ist gegen die Aufführung nichts zu sagen. „Louise" von Charpentier in Berlin — das wird manchen interessiert haben. Aber warum sind diese Hörspiele immer so wenig studiert, daß man kaum einen Eindruck bekommt? Und wenn die Handlung während der Musik von dem ergriffenen Sprecher mit zitternder Stimme erklärt wird, dann erkennt man wieder die ganze Unmöglichkeit dieser Art von Musikübung am Radio.

Die Funkaufträge an Komponisten werden in diesem Winter fortgesetzt. Es ist bezeichnend, daß man auf einmal unterhaltende Musik bestellt. Neue Unterhaltungsmusik wurde zu einem wichtigen Funkproblem. Es gilt, den Ausgleich zwischen künstlerischer Haltung und Eingänglichkeit zu finden. Mozarts Divertimenti und Serenaden als Vorbilder. Weills „Dreigroschenmusik" ging bereits in die Programme über. Es ist ein Weg. Aber ist es mehr als ein persönlicher Weg? Nicht auf Einzelleistungen kommt es an, wenn diese auch richtunggebend sein können. Wir brauchen eine neue Unterhaltungsliteratur.

Ludwig Gerheuser (München)

HAUSMUSIK IM RUNDFUNK

Hausmusik ist nicht so sehr geschaffen, um vorgespielt, um vor einer kleinen Minderheit einem Plenum angeboten zu werden. Sie ist absolut für den häuslichen Kreis gedacht, um in ihm und durch ihn seine Aufführung zu erleben. Sie will viel mehr musiziert und im Musizieren von ihrem musikalischen Kern aus erfaßt und gestaltet, als nur mit aufmerksam hinnehmendem Ohr gehört sein. Sie ist vorzüglich und hauptsächlich auf Getanwerden eingestellt und zieht ein bloßes Sichhörenlassen erst in zweiter Linie in Frage.

Ihrem wesentlichen Kern vermag folglich eine Aufführung im Rundfunk niemals gerecht zu werden. Eine Sendung ist ja ganz auf das Verhältnis: hie Publikum – hie Darstellung eingeeicht, und es wäre also, so man ehrlich sein wollte, zuzugeben, daß der Rundfunk durchaus nicht in der Lage ist, Hausmusik zu „pflegen". Dies muß vielmehr ganz und gar dem „Hause" überlassen bleiben.

Eine „Hausmusikstunde" im Rundfunk wird folglich niemals die Absicht haben dürfen, mit Werken schlichteren Charakters zu unterhalten, oder mit ernster angelegten Stücken kleineren Formates ein wenig zu erbauen; damit sich dann der private Mensch dieser, immerhin mit einigen Mühen verbundenen kulturellen Verpflichtung des Selbstmusizierens auf eine sehr ehrsame und anständige Art entziehen könnte. Da sie dies in Wahrheit gar nicht vermöchte, wird sie ihr Ziel auch in ganz anderer Richtung aufsuchen und ihren Sinn, ihren hauptsächlichen Sinn in aller Bescheidenheit darin erkennen müssen, daß es ihr lediglich zukomme: über die Existenz und Art des einen und anderen, möglicherweise noch unbekannten Werkes zu unterrichten, das sich zu häuslichem Musizieren eignen würde, daneben vielleicht auch ein unmaßgebliches Beispiel aufzustellen, in welcher Weise diese Art Musik gestaltet werden müßte, damit man ihrer musikalischen Inhalte habhaft würde.

Von dieser Seite gesehen, findet Hausmusik im Rundfunk einen wirklichen Zweck also nur dann, wenn sie darauf hinzielt, dem allenthalben sehr und in durchaus bedauerlicher Weise zurückgegangenen häuslichen Musizieren neue Antriebe zuzuführen. Damit sind natürlich auch für die Inhalte der Veranstaltungen, die dies zu tun beabsichtigen, bereits Linien vorgezogen und Grenzen umrissen.

Daß die Spielfolge nur Werke berücksichtigen darf, deren technische Gestalt dem technischen Vermögen des Liebhabers erreichbar ist, scheint eine Selbstverständlichkeit. Ebenso natürlich scheint die Forderung, daß diese Musik, die hier geboten werden will, ihrem Charakter, ihrer Haltung nach den besonderen Gegebenheiten und Bedingnissen des Hauses entsprechen müsse. Darüberhinaus aber legt diese Adressierung an ein so wesensfestes Milieu auch den Ton der gesamten Veranstaltung fest. Auch der Sprecher, der die Musik mit Worten einleitet oder in ihren einzelnen Stücken verbindet, hat das Wesen des Hauses zu respektieren.

Dieses Wesen ist dem der Schule und des Hörsaales so entgegengesetzt, wie es – im Rein-musikalischen – dem des Konzertsaales widerspricht. Das Haus nämlich ist in wesentlicher Weise eigenlebig. Es besteht keine Möglichkeit, ihm etwas aufzudozieren,

ohne daß ihm nicht diese, seine wesentliche Eigenlebigkeit benommen würde. Nur anregen läßt es sich, anregen zum Hinhören in der Musik und zum Selberdenken in allem Geistigen. Also nur eine Art sokratischer Führung vermöchte sich an ihm mit Erfolg, mit wirklichem – inneren – Erfolg zu versuchen und der rechte Weg für den Sprecher wäre schließlich der: Fragen mehr anzuschneiden als zu erschöpfen; Probleme mehr zu berühren, als zu lösen; zum Denken mehr zu reizen, als es vorwegzunehmen. Also im Wort genau so zu tun, wie diese Musik, die dort vorgetragen wird und doch eigentlich selbst gespielt sein will, von sich aus immer tut: Andeutende, in einem höchsten und schönsten Sinne unterhaltliche Formulierungen und eine möglichste Kürze zu suchen, aber doch mit Fingerzeigen und Handweisungen nicht kärglich zu bleiben.

Dieser allerdings völlig von außerfunkischen Gegebenheiten hergeleitete „Stil“ der Hausmusikstunde widerspricht gleichwohl in nichts den Gesetzen des Funks. Ja ganz gegenteilig erweist er sich als diesen durchaus gemäß, da er, in sich ganz eigentümlich und damit auch nach außen hin sehr für sich stehend, notwendig zu einer „Organisation des Funkprogrammes“ hindrängt. Er nämlich, gezwungen streng auf Grenzen zu halten, aber dennoch in seinem Wesen mehr über sich hinausweisend als in sich einsäugend, ist keineswegs ungesellig. Selbsttätig vermögen über ihn, der in einer gewissen Selbstbescheidung mittlere Ebenen aufsucht, sogar konträre Programmteile in zwanglosere Beziehungen zu geraten. Denn bei aller Eigentümlichkeit, die sein Wesen bestimmt, ist er weder eng nach unten, noch abgeschlossen gegen oben, weder überlegen gegenüber der einfacheren Volksmusik, noch ohnmächtig, wo er mit der „hohen“ Kunst in Berührung kommt.

Und so bleibt der Hausmusikfunk schließlich im wahrsten Sinne produktiv auch noch da, wo ihm die Erreichung des eigentlichen und engeren Zweckes, eine Beförderung des häuslichen Musiklebens, versagt wäre.

MUSIKLEBEN

Willi Schmid (München)

WOCHE FÜR NEUE MUSIK IN MÜNCHEN

1.

Zyklische Veranstaltungen größeren Ausmaßes haben es in einer Stadt wie München im allgemeinen leicht. Die Woche für neue Musik konnte nicht mit Bestimmtheit darauf rechnen. Sie wurde ein großer Erfolg. Ein Beweis mehr dafür, daß die Münchner, auch wenn sie langsamer, schwerfälliger in Schwung geraten, doch nicht so instinktlos sind, wie man es manchmal wahr haben will. Nun liegt der eigentliche Wert der Woche ohne Zweifel weniger in der tatsächlichen Herausstellung des Neuen. Fast alles, mit ein paar Ausnahmen, ist anderwärts schon bekannt und wirksam. Wir müssen das Unternehmen in seinem pädagogischen Wert anerkennen und uns des moralischen Sieges freuen. Die Vereinigung für zeitgenössische Musik – ihr unermüdlicher Organisator Fritz Büchtger darf ein gut Teil des Verdienstes für sich allein beanspruchen – ent-

wickelte aus bescheidenen Anfängen heraus mit dieser Veranstaltung eine Stoßkraft, die jetzt, nach dem glücklichen Gelingen der Woche, als belebendes Agens weiterwirken muß. Gewiß war es hauptsächlich und erfreulicherweise die Jugend, die voranging. Aber auch viele der älteren Generation angehörende aktive und passive Musiker haben richtig, d. i. eindeutig herzlich reagiert. Die Opposition konnte den Erfolg nicht kleiner machen als er war. Mitbedingt war dies auch dadurch, daß sich das „Neue“ weder aufdringlich betont noch gar mit irgend welcher revolutionären Geste gab. Das kam der Allgemeinwirkung zugute.

2.

Recht geschickt verquickte die Anlage der Woche Altes und Neues. Und zwar Altes nicht als historisch Vergangenes, sondern als ein Lebendiges, Wirkendes. Es entsprach dies durchaus der besonderen Situation Münchens, wie ich sie an dieser Stelle schon geschildert habe. Es ist charakteristisch, daß Abende, wie die Erstaufführung von Bachs „Musikalischem Opfer“ in H. Th. Davids kammermusikalischer Gestaltung und Reihung oder die Erstaufführung der Orffschen Bearbeitung des „Orfeo“ von Monteverdi so begeistert aufgenommen wurden, daß man sie wiederholen mußte. Besonders nachdrücklich sei auch der Cembalo-Abend Anna Speckners hervorgehoben. Byrd, Hassler und Scheidt, dazu ein paar Moderne, Casellas spielerisch-reizende Nichtigkeiten und eine entzückende Bearbeitung von Strawinskys Pergolesi-Suite für Geige, Gamba und Cembalo taten große und wohltuende Wirkung. Man muß sich wundern, daß die neuere Literatur das Cembalo, das gegebene Tasten-Instrument für lineare und kontrapunktische Schreibweise, noch relativ so wenig heranzieht. De Fallas Cembalo-Konzert z. B. setzt die Möglichkeiten des Instruments kaum in Rechnung, F. Poulencs „Concert champêtre“ hat zu geringen realen Gehalt. – Die Davidsche Einrichtung des „Musikalischen Opfers“ mit ihrer Reihung von dreistimmigem Ricercare, der ersten Gruppe von 5 Kanons, der Triosonate, der zweiten Gruppe von 5 Kanons und dem sechsstimmigen Ricercare zum Schluß ist logisch und sinnvoll. In der Tat wirkt die Sonate in der Mitte viel günstiger, wie es scheinen mag, wenn man sie theoretisch als freiere Form außerhalb der strengen Formen anordnen wollte. Der Wechsel von Rohrbläsern und Streichern, bezw. ihr Zusammenwirken ist von David mit aller Sorgfalt vorgenommen worden. Am wenigsten überzeugend will mir immer die klangliche Realisierung des dreistimmigen Ricercare mit Rohrbläsern und Cembalo erscheinen.

Viel schwieriger als David hatte es Karl Orff mit seiner Einrichtung oder vielmehr der freien deutschen Neugestaltung des Orpheus, wie er es selbst bezeichnet. Von allem Philologischen sei hier abgesehen, sonst müßte man gegen die Zerstörung von Monteverdis Architektur Einspruch erheben. Die herzlich unbedeutende Aufführung des Residenztheaters war trotzdem von nachhaltigem Eindruck. Ein Beweis für die Kraft dieser herrlichen Musik. Man müßte sie dort singen und spielen und tanzen, wo in Chor und Instrumentalkörper der Sinn chorischen Musizierens wieder lebendig geworden ist und wo die Sänger den inneren großen Atem für die Monumentalität solcher bei aller Leidenschaft formgewordener Monodie besitzen. Orff konnte natürlich nicht an eine historische Darstellung des Orchestermäßigen denken. Von einer Instrumentierung ist bei Monteverdi ja noch nicht die Rede. Die Zusammensetzung und der Klang seines Orchesters in der Reichhaltigkeit der Mischung homogener Klanggruppen, die Flöten, Zinken, Trompeten und

Posaunen, Violen, Harfen, 2 Cembali, Chitarronen und Portativorgeln einsetzt, läßt sich mit modernen Mitteln nicht mehr erreichen. Orff gießt den Bestand sozusagen um und verwendet Streicher, Hölzer, Blech und Schlagzeug, sinngemäß, entsprechend der Forderung nach „orgelartiger, chormäßiger Besetzung mit ziemlich groben Unterscheidungen, bei denen starke Bläserchöre eine Hauptrolle spielen". Von einem letzten Rest romantischer Einfühlung scheint mir jede Bearbeitung solcher Dinge sich nicht lösen zu können. Von der Textgestaltung von Dorothee Günthers gilt Ähnliches.

3.

Helle Begeisterung herrschte bei dem Abend des Brüsseler Pro-Arte-Quartetts. Charakteristisch für diese wundervolle Vereiniguug die vollkommene Gleichwertigkeit der Besetzung jedes Instrumentes, die unvergleichliche Diszipliniertheit kammermusikalischer Technik, die geistige Klarheit, mit der die jeweilige Aufgabe erkannt und realisiert wird. So Gegensätzliches wie Tochs anständiges op. 34, eine ganz harmlose, banale, doch graziöse Arbeit von Milhaud, dann Strawinskys Concertino und die drei kleinen Stücke, diese raffinierten Klangskizzen, wahre transzendente Quartettetüden, kamen jeweils in der richtigsten Eigengestalt zu Gehör. Béla Bartóks viertes Streichquartett erlebte seine glänzende Uraufführung. Bartók rückt darin von einer gewissen abstrakten Haltung ab, das blutvolle, nationale Erbe prävaliert. Der suitenartige Zusammenschluß des neuen Quartetts – ein rhapsodisch improvisierender langsamer, ein raffinierter Pizzicato-Satz besonders erfreulich – unterscheidet diese stilistische Neuschöpfung, geboren aus echtem Musikantentum artistischer Prägung, etwa von dem Hindemithschen Quartettstil auf das entschiedenste. Die Hollesche Madrigal-Vereinigung-Stuttgart bestritt, virtuos wie stets, ein Chorkonzert. Neu: Gesänge nach Rilke von Karl Marx, beweglich und bewegend, mit jener verblüffenden Sicherheit der Form und der Schreibweise, die Marx auszeichnet, ihm aber auch gefährlich werden könnte. Das Allzu-Fertige seines Quartetts (Phantasie und Fuge) weist nach dieser Richtung. Hermann Reutters Musik, gekennzeichnet durch ihre ehrliche schwäbische Ethik, bleibt leider bei geringer Formkraft im Stimmungsbild, in einer subjektiven Lyrik stecken. Die kantatenähnlichen Gebilde („Gesang vom Tode"; Introduktion, Hymnus und Choral) erfüllen ihren Zweck beim Gemeinschaftsmusizieren privater Natur. Sie sind mir immerhin liebenswerter als Hugo Herrmanns Chorsuite, an der man lernen kann, wie man ad usum nicht delphini, sondern eines lieben publici niedliche Harmlosigkeiten auf „modern" serviert vorsetzt. Daß solche Kost natürlich glatt geschluckt wird, ist klar. – Von Münchner Komponisten gab es außer Marx noch eine sympathisch weiche Soprankantate mit Streichtrio und Flöte von O. E. Crusius, eine etwas verkünstelte Chorkantate von Fritz Büchtger und ein Streichquartett von Gerhard von Westermann.

Hermann Scherchen brachte drei Konzerte von Hindemith. Im Ensemble saßen neben den ausgezeichneten Blech- und Holzbläsern des Nationaltheaters bekannte jüngere Münchner Streicher, Udo Dammert spielte das Klavierkonzert, brillant, gewandt, fast zu gewandt, Hermann Sagerer das Orgelkonzert, dieses herrliche, gesunde Werk mit dem wundervollen langsamen Satz und dem triumphalen Schlußsatz. Die Knappheit und Prägnanz, die innere Dichtigkeit, das Sprechende vollkommen beherrschter und

erfüllter Form zeichnet dieses Opus Hindemiths vor andern aus. Der Komponist spielte zum Beschluß das Bratschenkonzert mit seiner energischen Gesammeltheit, beschwingt durch den Impuls der Stunde, die in eine warme und von stürmischer bajuvarischer Herzlichkeit getragene Kundgebung für die Idee ausklang. Ganz München war da. Manche der älteren Semester erlebten hier, vielleicht zum ersten Mal, was es eigentlich ist, was uns Junge bewegt und treibt.

4.

Originalfunkmusik brachte eine Festveranstaltung der „Deutschen Stunde in Bayern", darunter Bruchstücke aus Brecht-Hindemiths „Lindberghflug", einen musikalischen Ulk von Fritz Büchtger und eine unterhaltsame Improvisation von Werner Egk für Männerchor und großes Orchester auf einen Text von Robert Seitz „Ein neuer Sender sagt sich an". Der Tonfilm-Morgen bot einige der in diesem Sommer in Baden-Baden zur Diskussion gestellten Tonfilme, über die ja hier schon genügend gehandelt wurde. Durchaus erwähnenswert noch die in einem Kammertanzabend vorgeführte Arbeit der von Karl Orff und Dorothee Günther geleiteten Günther-Schule. Die natürliche Verbindung des Musikalischen und Tänzerischen in einer einfachen und logisch entwickelten Erziehungsweise erreicht von aller Großtuerei oder idealisierenden Bedeutsamkeit weit entfernte, schlichte und echte Ergebnisse. Schlagzeugorchester, Blockflöten usw., von den Ausführenden selbst gehandhabt, dienen der Erziehung zu formal geschlossenem Aufbau und thematischer Gliederung.

Peter Epstein (Breslau)

HONEGGERS: „JUDITH"

Zur Aufführung am Breslauer Stadttheater.

„Judith", in Honeggers Gesamtwerk die Brücke vom Oratorium „König David" zur Oper „Antigone", dokumentiert zugleich den Punkt, wo eine neue Auffassung des Oratorienstils zur Bühne hinführen mußte. Die szenische Darstellung eines stofflich dazu geeigneten Oratoriums verlangt vom Hörer nun auch optische, also verdoppelte Konzentration. Zugleich aber steht die oratorische Oper (Strawinsky prägte die Bezeichnung Opéra-oratorio) abseits von allem, was an Neuem sonst zur Opernbühne drängt. Die Handlung, biblischer Legende oder antiker Heldensage entnommen, ist weder „aktuell" noch „neu", sondern uralt und allen bekannt oder – vorsichtiger ausgedrückt – zum mindesten begegnet. Nicht einmal die Einkleidung ist „zeitgemäß" – ein Vorgang fast ohne Beispiel. Die Opera seria ließ Figuren der Römerzeit in Kostüm und Sprache des Barock auftreten, die Operette des 19. Jahrhunderts persiflierte die Antike durch komische Anachronismen, die Tetralogie Richard Wagners belastete Götter der deutschen Sage mit moderner Ideologie, und Wagners größter Nachfahre entzündete sich an Dichtungen, die Gestalten „ewiger" Erzählungen bis zur Zersetzung psychologisch analysierten. Von Wilde und Hofmannsthal jedoch zu R. Morax und J. Cocteau (die auch keine bloßen Librettisten sind), von Strauß zu Honegger und Strawinsky, von „Salome" oder „Elektra" zu „Judith" und „Oedipus rex" führt kein Weg.

Der oratorische Einschlag wird auch dem naiven Hörer fühlbar durch die bedeutende Rolle, die den Chören im Verhältnis zum Ganzen zufällt. Aber nicht äußerlich, also als bloße Form, wirkt sich diese Anlage des Stückes aus, sondern durch sie ist der Abstand eigentlich von allem dokumentiert, was sonst auf der heutigen Opernbühne erscheint. Denn diese Chöre haben eine besondere Funktion im Ganzen des Kunstwerks. Anstatt des Schicksals einzelner Person rückt das einer Gesamtheit in den Mittelpunkt der Handlung, sodaß der Hörer nicht auf individuelle (äußere oder innere) Vorgänge allein hingewiesen, sondern von dem größeren Rhythmus historischen Geschehens ergriffen wird. Im Falle der „Judith“ bedeutet dies, daß die Kurve der Handlung bezeichnet ist durch die Entwicklung vom ersten Klagegesang der Juden bis zum abschließenden Siegeshymnus. Umrahmt und gegliedert von großen Chorszenen solcher Art, spielt sich die eigentliche Fabel von Judith und Holofernes vor einem Hintergrund ab, der vieles begreiflich macht, ohne daß es der Worte bedürfte. Judith ist im Textbuch von René Morax nicht ein im Seelenkampfe hin- und hergeworfenes Weib, wie die neuere Dramatik diesen Stoff gesehen hat, sondern die mutigste Tochter ihres Landes, die fast traumwandlerisch ihre Tat vollbringt. Holofernes hingegen ist ganz Tyrann, so wie sie ganz Werkzeug einer höheren Gerechtigkeit ist. Man kennt ihn, ehe er aufgetreten ist: aus den fanatischen Gesängen seines Heeres. So ist, befreit von allen modernen Psychologismen, ein Textbuch entstanden, in dem noch ein Hauch biblischer Größe zu verspüren ist. Und dennoch ist der Stoff nicht des Persönlichen gänzlich entkleidet. Zweimal, kaum ausgesprochen, wird dem Hörer auch das tiefste Geheimnis von Judiths Wesen offenbar: in der kurzen Szene des Zagens vor der Tat und in jenem ergreifenden Ausklang, der die arme, verstörte Seele der Frau ahnen läßt, die eben noch den Triumphgesang mit dem von ihr befreiten Volke anstimmte.

Die Aufführung eines derartigen Stückes an einer Repertoire-Bühne rührt an alle brennenden Fragen des heutigen Opernsystems. Wie soll einem Publikum der Sinn dieses Werkes verständlich werden, dem man immer und immer wieder die „Zeitoper“ als Rettung verheißen hat? Hier nun soll der Hörer Fühlung gewinnen mit einem musikalischen Drama, dessen Form allein bereits allem entgegengesetzt ist, was ihm sonst in der Oper begegnet. Bestätigt dann eine ablehnende oder uninteressierte Presse, daß „der große dramatische Zug“ der neuen Oper fehle, so ist die Möglichkeit einer Erfassung breiterer Publikumsschichten fast untergraben: ein paar solcher Fehlschläge, und die ehedem wagemutige Intendanz hütet sich, ähnliche „Experimente“ zu wiederholen.

In Breslau ist nach der Aufnahme der Premiere noch kein Urteil über die Einstellung der großen Besucherschichten möglich; die Gefahr eines Mißverständnisses ist hier, wie überall gegeben, wo man einem eben erst durch den aktuellen Einschlag von „Maschinist Hopkins“ für die moderne Oper (etwas zu sehr von außen her) interessierten Abonnentenstamm eine szenische Legende vom Geiste der „Judith“ darbietet. Manche Zickzackwege der heutigen Oper werden erst verständlich, wenn man sich einmal die Mühe nimmt, derartiges nicht vom bequemen Aussichtspunkt des Fachmusikers, sondern mit den Augen der großen Besuchermenge, ja selbst nur des innerlich beteiligten Kerns dieser Menge zu betrachten. Das vielberufene „soziologische Problem“ der Oper liegt heute, wie an allen Wendepunkten der musikalischen Bühnenkunst, in der Frage, ob es dem kleinen Bruchteil innerlich mit dem Ringen um neue Ziele verbundener Theater-

besucher gelingt, gegenüber der Majorität bequemer Gewohnheitsbesucher Einfluß zu gewinnen und damit einer künstlerisch bewußten Leitung bei der Auffrischung des stagnierenden Spielplans den Rücken zu stärken.

Man darf dem neuen Intendanten des Breslauer Stadttheaters, Dr. Georg Hartmann, das Zeugnis ausstellen, daß er mit seiner Inszenierung der „Judith“ alles getan hat, um den tieferen Sinn dieses Spiels zur Geltung kommen zu lassen. Wenn weiter mit derselben Liebe experimentiert wird – denn Aufführungen solcher Art bleiben in einer Provinzstadt mit einem knapp finanzierten Theater immer Experiment – so wird vielleicht der lebendige Teil des Publikums sich allmählich gewinnen lassen. Was in der Oper heute wie je entscheidend bleibt, obgleich man dem Textbuch eine ausschlaggebende Rolle zuschreiben will: die Musik, war mit aller Sorgfalt und Intensität einstudiert. Dem Kapellmeister Carl Schmidt-Belden gelang es, Orchester und Hauptdarsteller mit den ungewohnten Aufgaben dieser Partitur vertraut zu machen und eine packende Wiedergabe zu erzielen. Die schwierigen Chöre waren von dem ausgezeichneten Justus Debelak mit derselben Hingebung vorbereitet. Ein Schlagwort vom „asketischen Charakter“ der Instrumentierung, das bei Hauptprobe und Aufführung die Runde machte, erwies sich als höchst positives Merkmal dieser Musik. Endlich tritt das Instrument wirklich als bloßes Werkzeug zurück gegenüber dem Inhalt, wird es unwesentlich, ob die Gestalt eines musikalischen Gedankens durch 2 oder 8 Hörner dem Bewußtsein des Hörers sich mitteilt. Asketisch ist – wenn man so will – nicht der Apparat, sondern die Faktur selbst, die sich auf wenige motivische Linien beschränkt, so daß der Eintritt einer neuen Stimme bereits zu eindrucksvollster Wahrnehmung führen kann. Die Satzkunst Honeggers beruht auf der Grunderkenntnis jeglicher polyphonen Gestaltung, auf der Anerkennung des Melos, der Wiedereinsetzung des für sich verstandenen Themas nach einer Periode hemmungsloser Berauschung am Klang. Die tiefsten Erschütterungen, die von Honeggers „Judith“ ausgehen, werden demnach mit den einfachsten Mitteln erreicht. Die konsequente Gegenbewegung zweier chromatischer (Chor-)Stimmen, die sparsame leitmotivische Wiederkehr eines Themas von fünf Noten, eine bewundernswerte Differenzierung des rhythmischen Geschehens: das sind einige Merkmale, mit welchen Mitteln diese unbedenklich zu den größten zeitgenössischen Leistungen zu zählende Musik arbeitet.

Dem überzeitlichen Charakter des Werkes trug die vom Intendanten geübte Regie in vollem Maße Rechnung. Eine reibungslose Übereinstimmung mit dem hervorragenden Bühnenbildner der Breslauer Oper, Prof. Hans Wildermann, führte zu einer merkwürdigen, in vielem vorbildlichen Lösung. Dem fünfmal wechselnden Schauplatz diente ein und derselbe szenische Rahmen, eine jeder realistischen Ausdeutung widerstrebende Zusammenstellung großer Flächen und Bewegungszüge. Allein durch Lichtwirkungen wurde bald das ganze Bild, bald nur ein Teil für das Spiel nutzbar gemacht. Die orgiastische Szene des kampflüsternen assyrischen Heeres gewann unter irrenden Scheinwerferreflexen gespenstisches Leben. Eine stilisierte Andeutung genügte, um „Altar“ oder „Zelt“ sichtbar zu machen. Aus dem Geist der Musik heraus gestaltet hob sich die erste Szene des Stücks, der klagende Chor der Eingeschlossenen, langsam aus dem Dunkel empor, überglänzte beim Siegesjubel des Schlusses volles Licht die transparent gewordene Szenerie. Die Chöre waren bildhaft verkörpert durch locker gegliederte, vorsichtig einem Bewegungs-

rhythmus unterworfene Gruppen. – Die Aufführung gewann symptomatischen Wert, weil sie erkennen ließ, daß die von Herbert Graf in Breslau erprobte Darstellungsart Händelscher Oratorien an zeitgenössischen Werken selbständig weiter entwickelt werden kann.

MELOSBERICHTE

Berliner Musik: Furtwängler in der Städtischen Oper

Im Betrieb der Städtischen Oper hat sich seit dem Abgang von Bruno Walter prinzipiell nichts geändert. In einem gewissen Sinn ist Furtwängler an Walters Stelle getreten. Er dirigiert ein paar Mal den von ihm neu einstudierten »Lohengrin«. Bruno Walter war selten am Pult zu sehen. Aber Furtwängler wird sich noch kostbarer machen. Er hat im Jahr nur fünfzehn Abende. Blech soll ihn zum Teil ersetzen. Er kommt von einem andern Institut gastweise herüber. Er kann natürlich auch nicht planmäßig arbeiten, selbst wenn er es wollte. Stiedry hält sich im Hintergrund. Die Städtische Oper ist genau so physiognomielos wie früher. Immer noch fehlt die zielbewußte Leitung, die auf Grund der in Charlottenburg gegebenen Tatsachen (konservatives Kleinbürgerpublikum ohne geistige Ansprüche) das Höchstmögliche an Qualität der Darbietungen zu erreichen sucht.

Die Situation der Stadtoper läßt sich natürlich nicht loslösen von der gesamten Berliner Opernsituation. Sie ist verworrener als je. Die Ensembles sind nun völlig vermanscht; gerade das Gegenteil dessen, was vor zwei Jahren verkündet worden war. Die Spielpläne stören sich gegenseitig, zum mindesten bei Stadt- und Lindenoper. Es entsteht die Frage: lassen sich bei der heutigen Lage, welche die herkömmliche Opernform immer ernstlicher bedroht, zwei traditionelle Betriebe überhaupt aufrecht erhalten, ohne sich gegenseitig das Wasser abzugraben. Das alte bürgerliche Publikum zerfällt. Ein neues Publikum haben wir noch nicht. Auch die verbindlichen neuen Werke haben wir noch nicht, höchstens die Ansätze dazu. Diese Tatsachen sind nicht leere Erfindungen übersättigter Literatenhirne. Diese Tatsachen lassen sich nicht mehr wegdisputieren. Die alte Opernform ist tot – daran kann noch so viel bequemer Optimismus alter Theaterhasen nichts ändern. Aber die neue Oper wird aufleben, mit neuen Werken und vor einem neuen Publikum, das nicht mehr an aristokratischen Kunstgenuß und Kulissenzauber glaubt.

Man kann heute an die Oper herangehen von welcher Seite man will, immer wieder stößt man auf diese fundamentalen Fragen. Man kann heute noch so viel Willen zur Beschränkung auf die sichtbare Erscheinung eines einzelnen Wagnerischen Werkes aufbieten, immer wieder wird man zur Auseinandersetzung mit dem ganzen Phänomen W a g n e r gezwungen. Solange wir ein traditionell gerichtetes Publikum haben, werden wir Wagner spielen. (Vielleicht wird auch später ein repräsentativ-historisches Theater nicht ohne ihn auskommen.) Aber *wie* sollen wir ihn spielen? Schon die Möglichkeit dieser Fragestellung verrät die Spannung zwischen Werk und modernem Theaterwillen. Man könnte sagen: das traditionelle Publikum (und besonders das Wagnergierige) empfindet diese Spannung nicht oder nur wenig. Geben wir ihm Wagner ganz wie ehedem, als große Makartiade, historisch, mit allem Kulissenkomfort. Vielleicht wäre es gut. Vielleicht würde da mancher erst merken, wie fern uns die Wagnersche Ideologie gerückt ist. Der andere Fall: radikale Modernisierung. Sie konnte im Fall des »Holländer« gelingen. (Klemperer-Inszenierung im vorigen Winter.) Am *»Lohengrin«*, der jetzt zur Diskussion steht, müßte sie wahrscheinlich mißlingen. Dieses historisch genau fixierte Mittelalter läßt sich nicht »entopern«. Klemperer wollte seinerzeit »Lohengrin« geben. Er wußte schon, warum er die Absicht später wieder fallen ließ. Bleiben also Kompromisse. Das erste Beispiel dieser Art war »Tannhäuser« Unter den Linden zu Beginn der Saison. Das zweite ist »L o h e n g r i n« in der Städtischen Oper. *Preetorius* und

Tietjen (der als Spielleiter aus seiner sprichwörtlich gewordenen Unsichtbarkeit in die reale Theaterwelt herabtauchte) einigten sich auf geschmäcklerische »große Oper«. Stilisierung in hellblau, hellrosa und weiß. Manches sehr hübsch, manches in den Farbklängen allzu symbolisch verspielt oder bläßlich, die Hochzeitsszene, bei sehr glücklicher Bühnenarchitektonik, in das Weihnachtsmärchen abfallend. Die Regie ist unentschieden. Dem wahrhaft wilhelminischen Aufgebot an Chorsängern, als Klangkörper einzigartig schön, gestattet sie naturalistische Solomätzchen, wie man sie im provinziellsten Theater findet. Andrerseits ist das Bestreben nach klarer, gruppenweiser Ordnung unverkennbar. Ähnlich die Solisten. *Barbara Kemp* (Ortrud) fuchtelt Dämonie mit riesigen Bewegungen, der schön singende *Ditter* (Telramund) möchte mit jedem Ton seine Umwelt zermalmen und sprüht Intrigantentrotz. Dagegen der jünglingshaft schlichte Lohengrin *Fidessers*, fast zu lyrisch im Timbre, dagegen die wundervoll beherrschte, wundervoll menschliche Elsa der *Maria Müller*, in jeder Hinsicht vollendet.

Man muß endlich von Furtwängler sprechen. Wann hat man in der Städtischen Oper je so sauber, so durchsichtig musizieren gehört? Wie seinerzeit im »Tristan« verzichtet Furtwängler auch jetzt auf jede Klangschwelgerei. Man kann diese Partitur nicht feiner, transparenter darstellen. Dabei ist die orchestrale Begleitung bis ins kleinste belebt und akzentuiert. Das »Treulich geführt« verliert seine Leierigkeit, die Chöre wachsen mächtig auf, ohne hohl zu protzen. Wagner ohne die übliche großzügige Pinselei, ohne die theatralische Geste.

Zu gleicher Zeit sieht man *Marschners* *»Heiling«* in der Krolloper, die seit dieser Spielzeit ihre früher zu rühmende Aktivität mit einem Mal verloren hat. Sie kündigt keine einzige wichtige moderne Premiere an. »Mahagonny« von Weill hat man sich entgehen lassen, Kreneks »Orpheus« hat man an Leipzig abgegeben, Milhauds »Christophe Colombe« kommt Unter den Linden, »Neues vom Tage« ist bereits wieder abgesetzt. Was ist mit Klemperer los? Mit dem allgemein verbindlichen Spielplan, der jetzt kultiviert wird, muß dieses Institut versacken. »Hans Heiling« erfreut durch die Lauterkeit der Gesinnung, durch die Qualität der Arbeit. Einige großartige Szenen stehen drin, die Angstvision der Mutter mit dem folgenden Ensemble, die Geistermusiken. Sonst wirkt es schon etwas abgestanden, es ist mehr ein historisch wichtiges als ein wirklich bedeutendes Werk. Hier setzt die schiefe Problematik ein, die Wagner philosophisch und ethisch unterbauen will. Hier ist alles noch naiver, opernhafter und darum vielleicht sympathischer. Aber Marschners Welt ist eng, Wagner hat ihn überflügelt. Die Inspiration des Freischütz, die Frische und Zügigkeit Webers fehlt.

Zweig hat man noch nie so frisch, so aufgemuntert und aktiv gesehen. Er macht es ausgezeichnet. Oben auf der Bühne ist das Düstere etwas zu sehr unterstrichen. Trotzdem: wie vorteilhaft stechen *Glieses* Bilder von der üblichen Opernromantik ab. Wie sympathisch berührt die zupackende Art des „Volkes". *Schorr,* stimmlich etwas angestrengt, nimmt den Heiling auch allzu bayreuthisch. Sehr nett *Tilly de Garmo* als Anna. Ein stimmlich entwicklungsfähiger Tenor: *Bartolitius.*

Soll man wieder über den Leerlauf des Konzertbetriebs berichten, über die Kammermusikzyklen mit dem obligaten klassisch-romantischen Bildungsprogramm, über die zahllosen Solistenkonzerte der Stars (die besucht sind) und der Anfänger (die kaum mehr die Freikärtler anlocken)? Eine wohltuende Ausnahme macht der erste Abend der Berliner I. G. N. M. Sie brachte das herrliche *Pro Arte-Quartett* nach Berlin, gleich bewundernswert in der Verve des Zusammenspiels wie in der Unmittelbarkeit und Plastik der Gestaltung. Ein interessantes Programm: das neue Stück von *Fitelberg,* flink von Strawinsky abgeguckt, flott hingeschrieben, eine altertümelnde Kläglichkeit von *Rieti* und das hinreißende, aufregende neue Quartett von *Bartók*, von dem an anderer Stelle dieses Heftes die Rede ist. *Klemperer* stellte *Erdmanns Klavierkonzert* vor: zwischen alter Virtuosität und neuem Formalismus stehend, hier explosiv, dort übersensibel, temperamentvoll, ohne wirkliche Originalität, vom Komponisten fabelhaft gespielt.

Heinrich Strobel (Berlin)

„Neues vom Tage“ in Darmstadt

Hindemiths lustige Oper ist jetzt auch am *Hessischen Landestheater* in Darmstadt herausgekommen. Der äußere Erfolg war vielleicht nicht ganz so stark wie damals in Berlin, am Platz der Republik. Aber die innere Wirkung war diesmal stärker. Und zwar deshalb, weil die Aufführung in einem noch viel höheren Grade als die Berliner (deren Szene zur Starrheit neigte) spielerisch mobilisiert und aktiviert war.

Arthur Maria Rabenalt, der Regisseur, und *Wilhelm Reinking,* der Architekt, hatten sich zum Ziel gesetzt, aus einem statischen Bühnenbau blitzschnell Schauplätze zu schaffen und mittels seiner mechanischen Bewegung das Spiel der Figuren miteinander und die Musik mit der Handlung zu verknüpfen. Das ist ihnen vortrefflich gelungen. An ihrer Szene ist nichts fest als der mehrstöckige konstruktive Rahmen an den Seiten und in der Tiefe, der je nach Bedarf den Querschnitt durch die für die Handlung so wichtige Umwelt (Standesamt, Hotel, Gefängnis, Theater) gibt. Alles andere schießt mit den Mitteln der modernen Verwandlungstechnik zusammen: von oben, von unten, von rechts und von links. Alle Interieurs stehen im knappen Umriß einer Miniaturszene auf der großen Szene; in einem Umriß, der nötigenfalles wieder auseinanderfällt, um die volle Öffentlichkeit herzustellen. Reizend, wie das Solo-Ensemble im Badezimmer durch das Auseinanderfallen der Wände in das große Ensemble „Wie peinlich“ überführt ist. Die in der Berliner Première recht breit geratenen Szenen im Varieté sind in Darmstadt unter Mitarbeit der Tänzerin *Cläre Eckstein* auf ganz einfache Weise vorzüglich gelöst. Und das Spiel der Solisten ist zu einer Beweglichkeit durchgebildet, wie man sie nur vom modernen Schauspiel her kennt. Nicht minder aktiviert sind Chor und Statisterie. Ein geradezu schlagendes „Siebenmänner-Finale“ und die äußerst wirksame mimische Durchformung des Publikums als „chorus mysticus“ waren für den szenischen Erfolg geradezu entscheidend.

Die musikalische Wirkung wurde durch die sehr sorgfältige, im Lauf der Akte sich zu voller Freiheit steigernde Musikleitung von Dr. *Karl Böhm* sowie durch die vorzügliche Leistung des Orchesters (besonders der Bläser) und sämtlicher Solisten sichergestellt. Obwohl eigentlich nur *Rose Landwehr* als Laura gesanglich höhere Ansprüche erfüllte, kam durch unermüdliche Hingebung aller Rollenträger ein singender Spielkörper zustande, wie man ihn heute auf vielen ganz großen Bühnen nicht zu sehen und nicht zu hören bekommt. Die Vorzüge der meisterlichen Partitur traten in das günstigste Licht, die Schwächen des Librettos wurden möglichst verdeckt.

Das Darmstädter Publikum überwand seine notorische Ängstlichkeit gegenüber dem Neuen und öffnete sich der spielerischen Idee von Musik und Szene. Hindemith war anwesend und wurde lebhaft gefeiert.

Karl Holl (Frankfurt)

Internationaler Volkskunstkongreß in Rom

In den letzten Oktobertagen fand in Rom die erste Vollsitzung der Internationalen Volkskunstkommission statt. Über diese Kommission sei hier nur berichtet, daß sie sich aus losen Anfängen einer vorjährigen Prager Zusammenkunft gebildet hat und unter dem Schutze des Völkerbundes, in Verbindung mit dem Pariser Institut für internationale geistige Zusammenarbeit, gedeiht. Ihr Präsident ist ein Deutscher: der Altonaer Museumsdirektor Professor Otto Lehmann. Das Thema des römischen Kongresses rechtfertigt einen kurzen Bericht an dieser Stelle: Volksmusik und Volkstanz in ihren Beziehungen zum sozialen Leben. Man durfte indessen die durch das Thema gegebene Fragestellung nicht zu eng fassen; sie wurde von jedem der Berichterstatter benutzt, um in seiner Weise über die Volksmusik zu reden, teilweise ohne jede Beziehung zu soziologischen Gesichtspunkten. So vorbildlich und konsequent dieser Kongreß seine organisatorischen und administrativen Aufgaben löste, so hatte man doch das Gefühl, daß die wissenschaftliche und künstlerische Zusammenarbeit noch in ihren ersten Anfängen steckt. Die Situation gerade der Volksmusik ist in den einzelnen Ländern so gegensätzlich,

daß eine gemeinsame Basis schwer zu erreichen ist. Die andern Zweige der Volkskunst, die Trachtenkunde etwa, haben es hierin leichter.

Ungarn, das wir von Bartoks und Kodalys Volksliedarbeiten her kennen, arbeitet systematisch und erfolgreich. Auch in andern und gerade in den kleineren Nationen ist das Bewußtsein für das nationale Liedgut und seine Erhaltung stark und lebendig. Das zeigte beispielsweise der Bericht, den der polnische Ethnologe Adam Fischer über die Hochzeitsgebräuche seines Landes gab, bei denen das Volkslied noch heute eine starke und lebendige Bedeutung hat.

Auf der festlichen Eröffnungssitzung, die dem Kongreß voranging, sprach als Vertreter der Künstler Pietro Mascagni. Seine Rede war eine Flut von Schmähungen und haltlosen Verdächtigungen gegen alle neue und lebendige Kunst. Die Gefahr lag nahe, daß von dieser Perspektive aus alle Volkskunst in einen bewußten und betonten Gegensatz zur Gegenwart gestellt wurde; mehrere Referate machten sich auch diese Haltung zu eigen. Der Berichterstatter, der als deutscher Delegierter an den Arbeiten des Kongresses teilnahm, referierte über die Entwicklung der Jugendmusikbewegung in Deutschland, die aus ihr herauswachsende Erneuerung des Volkslieds und ihre Verbindung mit der gegenwärtigen Musik. Er benutzte diesen letztgenannten Faktor zu einer betonten Absage gegen das Programm Mascagnis, das sich auch in den italienischen künstlerischen Darbietungen mittelbar auswirkte, und versuchte, den Gegensatz zwischen Volkskunst und lebendiger Gegenwart, wenigstens im Prinzip, zu beseitigen.

Es bedarf kaum der Erwähnung, daß die Italiener als Gastgeber mit größter Vornehmheit auftraten. Die leuchtenden Farben Roms und der Campagna, die Sitzungen in der prächtigen Villa Aldobrandini, die Fahrt nach Tivoli und der Empfang in den lichtstrahlenden Antikensälen des Konservatorenpalastes bleiben festliche und unvergängliche Bilder.

Hans Mersmann (Berlin)

NEUERSCHEINUNGEN (Besprechung vorbehalten)

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Kurzorientierende Hinweise sollen dem Leser die Einstellung zu den Werken erleichtern. Die Aufnahme bedeutet bereits eine Wertung.

NEUE MUSIK

Verschiedenes

Paul Hindemith und **Bert Brecht**, Lehrstück, Partitur (mit Texten). *Schott, Mainz*

Paul Juon, Zwei Suiten für Klavier zu 2 Händen. *Zimmermann, Leipzig*

Nicolas Slonimsky, New Musik, Studies in Black and White for Piano. *Cowell, San Francisco*

W. Burger, Suite in Holz für Klavier. *Hug & Co., Zürich*

Erwin Schulhoff, Sonate für Violine und Klavier. *Schott, Mainz*

N. Medtner, Drei Hymnen an die Arbeit, opus 49. Nr. 1 Vor der Arbeit Nr. 2 Am Amboß Nr. 3 Nach der Arbeit
Sechs Märchen op 51, für Klavier. *Zimmermann, Leipzig*

Herbert Howells, Lamberts Clavichord, 12 Pieces für Clavichord, opus 41. *Oxford University Press, London-New York*

J. Albeniz, Malagueña op. 165 Nr. 3, für Cello und Klavier, bearbeitet von J. Stutschewsky. *Schott, Mainz*

Max Fühler, 24 Künstler-Vortragsstudien, Flöten-Solo. *Zimmermann, Leipzig*

Chorliteratur

Wilhelm Weismann, Zwei kleine Madrigale, opus 12. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Erwin Lendvai, Der musikalische Freudenspiegel, op. 55, Nr. 1–4. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Heinrich Lemacher, Stunde, Werk 68, Folge von a capella Gesängen für gemischten Chor, Texte von C. F. Meyer. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Armstrong Gibbs, La belle dame sans merci, für gemischten Chor und Orchester. *Curwen & Sons Ltd. London*

Rutland Boughton, Child of Earth. A Cycle of Choral Songs, für unbegleiteten, gemischten Chor. *Curwen & Sons Ltd. London*

Fremde Volkslieder, nach dem „Lied der Völker" von H. Möller, ausgewählt und bearbeitet von Karl Senn. *Schott, Mainz*
Auswahl englischer, amerikanischer, russischer und bulgarischer Volkslieder, 10 Stücke für unbegleiteten Männerchor, andere für Frauenchor und gemischten Chor mit und ohne Begleitung.

NEUAUSGABEN ALTER MUSIK

Weihnachtsliteratur

Walther Hensel, Das Christkindlspiel des Böhmerwaldes, bearbeitet von Friedrich Jaksch, musikalisch von Walther Hensel. *Bühnenvolksbundverlag, Berlin*

Alfred Stern, Ein Weihnachts-Singspiel nach alten Liedern für Einzelstimmen, gemischten Chor, kleinen Frauen- und Kinderchor, mit Streichinstrumenten, Laute, Flöte, Oboe und Klarinette. *Nagel, Hannover*

Melchior Vulpius, Von der Geburt Jesu Christi. Bittgesänge und Loblieder auf Weihnachten zu vier und fünf Stimmen, neu herausgegeben von Reinhold *Heyden,* in Nagels Musikarchiv. *Nagel, Hannover*

Philipp Friedrich Böddecker, Weihnachtskonzert für Singstimme und Basso continuo, herausgegeben von Albert *Rodemann,* in Nagels Musikarchiv. *Nagel, Hannover*

Johann Samuel Beyer (1669—1744), Weihnachtskantate, für Sopran- oder Tenorsolo, gem. Chor (Soloquartett), Streichinstrumente und Orgel oder Klavier; herausgegeben von Richard *Fricke,* in Nagels Musikarchiv Nr. 54. *Nagel, Hannover*

Instrumentalmusik

Johann Christoph Bach, 44 Choräle zum Präambulieren mit einem Anhang Choralvorspiele von Johann Pachelbel. Nach den Handschriften erstmals herausgegeben von Martin Fischer. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*
Aus dem Vorwort: „. . . Der Autor der vorliegenden Sammlung ist der Onkel Johann Sebastian Bachs: Johann Christoph, der, 1642 geboren, von 1665 bis zu seinem Tode 1703 Organist in Eisenach gewesen ist. Er erfreute sich noch in späteren Generationen des besten Rufes. Phil. Em. Bach nennt ihn den „großen und ausdrückenden Komponisten".

G. Fr. Händel, Ouverture zu „Esther", für Streichorchester ad libitum 2 Oboen und Fagott, mit Cembalo, herausgegeben von Otto *Sommer* in Musikschätze der Vergangenheit. *Vieweg, Berlin*

Tartini, Concerto für Violine und Klavier, G dur, herausgegeben von Emilio Pente. *Schott, Mainz*

Joh. Pachelbel, Partie für 5 Streicher und Generalbaß, herausgegeben von Max *Seiffert,* in Organum Dritte Reihe.
Präludien, Fantasien und Toccaten, herausgegeben von Max *Seiffert,* in Organum Vierte Reihe. *Kistner & Siegel, Leipzig.*

Sam. Peter Sidon, Sonate mit Suite für Violine und Generalbaß, herausgegeben von Max *Seiffert,* in Organum Dritte Reihe. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Joh. Jakob Froberger, 10 Orgelwerke, herausgegeben von Max *Seiffert,* in Organum Vierte Reihe. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Orlando di Lasso, Sechs Fantasien, für zwei Streich- oder Blasinstrumente besonders für Blockflöten, Heft 2, herausgegeben von Walther *Pudelko,* Bärenreiter-Ausgabe 88. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

BÜCHER UND SCHRIFTEN

Romain Rolland, Beethovens Meisterjahre (von der Eroica bis zur Appassionata). *Inselverlag, Leipzig*

Charles Sanford Terry, Johann Sebastian Bach, eine Biographie, mit einem Geleitwort von Karl Straube. *Inselverlag, Leipzig*

Hermann Erpf, Harmonielehre in der Schule, in Musikpädagogische Bibliothek, herausgegeben von Leo Kestenberg. *Quelle & Meyer, Leipzig*

Felix Oberborbeck, Deutsch und Musikunterricht, in Musikpädagogische Bibliothek, herausgegeben von Leo Kestenberg. *Quelle & Meyer, Leipzig*

Victor Junk, Handbuch des Tanzes (lexikographisch geordnet). *Klett, Stuttgart*
Aus dem Vorwort: „. . . In dem vorliegenden Handbuch ist zum ersten Male der Versuch unternommen, unsere gesamte Kenntnis vom Tanz übersichtlich zusammenzufassen. Ich habe darin vor allem den Tanz der Natur- und Kulturvölker im Hinblick auf Kulturgeschichte, Tanztechnik und Musik behandelt, sowie die Künstler mit ihren Biographien, soweit sie erreichbar sind, die Schriftsteller über den Tanz und die gesamte Literatur; auch sind die pädagogischen und hygienischen Bestrebungen älteren und neueren Datums, also Gymnastik und Körperkultur, einbezogen. Zum ersten Male ist auch versucht, Ballett und Pantomime nach den behandelten Stoffen zusammenzufassen, also ein Stofflexikon des dramatischen Tanzes anzubahnen . . ."

Alfred Baresel, Das neue Jazzbuch. Ein praktisches Handbuch für Musiker, Komponisten, Arrangeure, Tänzer und Freunde der Jazzmusik, mit 40 Notenbeispielen. *Zimmermann, Leipzig*

Die Kunst unserer Zeit, Architektur, Malerei, Graphik, Plastik, Photo und Film, Bühne und Tanz, Musik, Dichtung, ein Bücherverzeichnis mit Einleitungen und verbindenden und erläuternden Bemerkungen. *Städtische Bücherhallen, Leipzig*
Aus der Vorbemerkung: „Unter Kunst unserer Zeit wird hier nicht verstanden, was in dem gegenwärtigen Zeitabschnitt auf den Gebieten der Dichtkunst der Musik, der bildenden Kunst produziert wird. Erfaßt werden soll vielmehr die Kunst, die aus der eigentümlichen inneren und äußeren Verfassung unserer Zeit hervorwächst und die dann als eine selbständige Macht formend auf unsere Zeit zurückwirkt. Wir lassen diese Periode bei dem Expressionismus beginnen und rechnen zu ihr alle Kunstbeweggungen, die aus dem Expressionismus mit einer gewissen Folgerichtigkeit hervorgingen oder die in unmittelbarer Reaktion auf ihn enstanden. In der Architektur rechnen wir zur Kunst unserer Zeit lediglich die Bestrebungen, die unter Anwendung von den historischen Stilen ihre Formenwelt entschieden aus Bauzweck, Baumaterial, aus den neuen konstruktiven Möglichkeiten und unter Einstellung auf das moderne, immer größerer Versachlichung zudrängende Lebensgefühl gestalten. In der Musik liegt die Grenzlinie für unsern Katalog dort, wo der Bruch mit der musikalischen „Romantik" einsetzt . . ."

„Meistererzählungen aus dem Reiche der Musik" herausgegeben von Karl Stabenow. *Deutsches Verlagshaus Bong & Co, Berlin-Leipzig*
Aus dem Inhalt: Lagerlöf: Der Spielmann; Wagner: Eine Pilgerfahrt zu Beethoven; Hoffmann: Ritter Gluck und Don Juan; Mörike: Mozart auf der Reise nach Prag; Keller: Das Tanzlegendchen.

Dr. Wenzel Goldbaum, Tonfilmrecht. *Verlag Georg Stilke, Berlin*

Hans Mersmann (Berlin)

NOTIZEN

DIE OPERNARBEIT

Während einer für April vorgesehenen Opernwoche in *Frankfurt* sollen *Schönbergs* neue Oper und *„Transatlantik"* von *Antheil* uraufgeführt werden.

Die Oper in *Düsseldorf* bringt in der ersten Hälfte der Spielzeit *„Angélique"* von Ibert, *„Wozzek"* von Berg und *„Feuervogel"* von Strawinsky als Erstaufführungen.

Die Tanzgruppe der Städtischen Bühnen in *Hannover* brachte das Ballett *„Der Fächer der Johanna"* heraus, an dessen Musik zehn französische Komponisten gemeinsam arbeiteten. Die Instrumentation stammt von Ravel.

Zur *Uraufführung* am *Breslauer Opernhaus* hat Intendant Georg Hartmann die Opernburleske *„Xmal Rembrandt"* von *Eugen Zador* angenommen.

Die deutsche Uraufführung des Herbstmärchens *„Unhold ohne Seele"* von *Rimski-Korsakow* fand im *Dortmunder Stadttheater* statt.

Die Oper des Nationaltheaters *Mannheim* bereitet *Darius Milhauds „Rückkehr"* (La brebis égarée) für November vor.

Walter Braunfels hat eine neue einaktige Oper nach eigenem Text beendet. Das Werk heißt *„Galathea"* und kommt im April am *Kölner Opernhaus* zur Uraufführung.

Karol Rathaus hat eine Oper *„Fremde Erde"* beendet, die an der *Staatsoper* Unter den Linden in *Berlin* gegeben werden soll.

AUS DEN KONZERTPROGRAMMEN

Darius Milhaud hat ein Konzert für Schlagwerk und Orchester geschrieben, in dem der von einem Musiker zu spielende Apparat von Schlagwerk als Soloinstrument mit Orchesterbegleitung verwendet wird. — Milhaud hat ferner ein Bratschenkonzert beendet, das Paul Hindemith zur Aufführung bringen wird.

Generalmusikdirektor *Weisbach* führt in *Düsseldorf* ein neues Klavierkonzert von *Hauer* zum ersten Mal auf. Auch ein Kammerkonzert von *Fortner* ist vorgesehen. — In Düsseldorf gelangte weiter ein Chorwerk *„Panzerkreuzer Potemkin"* von *Franz Landré*, das die durch den großartigen Russenfilm bekannten Vorgänge behandelt, zur Uraufführung.

Serge Prokofieff hat zuletzt eine *Sinfonietta* für kleines Orchester und ein *Orchester-Divertimento* geschrieben.

Otto Klemperer bringt in einem seiner Konzerte eine neue, von *Weill* allein bestrittene Komposition des *„Lindberghfluges"* von Brecht.

Ph. Jarnach dirigierte kürzlich in *Krefeld* sein neues Vorspiel für Orchester mit großem Erfolg. Auch ein Kammermusikabend eigener Werke in *Düsseldorf* brachte dem Komponisten reiche Anerkennung.

Paul Aron, der mutige Förderer neuer Musik in *Dresden*, konnte in dieser Saison durch eine Beihilfe aus Stiftungsmitteln der Stadt seine künstlerischen Pläne wesentlich ausbauen. Schon im November findet im Schauspielhause ein Theaterabend unter Arons Leitung statt. Programm: *Strawinsky's* „Geschichte des Soldaten" und die Kurzoper „Saul" von *Hermann Reutter*. Im Dezember folgt ebenda ein Orchesterabend unter *Fritz Busch*. Hier gelangen *Alban Bergs* schon im Frühjahr vorgesehenes „Kammerkonzert", ferner *Hindemiths* neues Bratschenkonzert zur Erstaufführung. Von den drei übrigen Veranstaltungen ist ein Abend neuen Kammeroratorien gewidmet, die Paul Aron leitet: „Wandlungen" von *J. M. Hauer* (Wien), sodann „Berliner Requiem" und „Lindbergh-Flug" von *Kurt Weill*.

Li Stadelmann bringt das Cembalokonzert von *Menuel de Falla* in verschiedenen Städten zum Vortrag.

Die Pianistin *Irmgard Grippain-Gorges* hatte in einem Sinfoniekonzert in Hamburg mit *Liapounows* „Ukrainischer Rhapsodie" für Klavier und Orchester großen Erfolg.

Hermann Scherchen kündigt für seine drei Studienaufführungen im Musikkollegium *Winterthur* an: *Werner Wehrli*, Variationen und Fuge, *K. H. David*, Konzert für Klavier und kleines Orchester, *Charles Caix*, 2. Sinfonie, *Krenek*, 2. Sinfonie, *H. v. Glenck*, Klavierkonzert, *Brunner*, Concerto grosso, *Jarnach*, Klavierkonzert, *Marek*, Suite für Orchester. Auf seiner Tournée mit dem *Königsberger Funkorchester* brachte Scherchen in *Berlin* eine neue kleine Ouvertüre von *Ernst Toch* und ein Violinkonzert von *Hauer*, in *Frankfurt a. M.* ein Konzert für Orchester von *Konrad Beck* zur Uraufführung. Scherchen wird ferner im Dezember das neueste Orchesterwerk des ostpreußischen Komponisten *Herbert Brust* „Orchestermusik" op. 18 in Königsberg in Pr. uraufführen.

Max Sinzheimer führt in seinen *Mannheimer Konzerten* in diesem Winter u. a. folgende neue Werke auf: *Strawinsky*, Noces, *Spanich*, Suite für Laienorchester und Quartett, *Hindemith*, Spielmusik op. 64, *Frenkel*, Violinkonzert, *Casella*, Violinkonzert, *Milhaud*, 121. Psalm.

In einem Badischen Komponistenabend gelangen in *Baden-Baden* unter *Ernst Mehlich* das Vorspiel „Samson" von *Franz Philipp* das Orchesterrondo von *Julius Weismann* und die 2. Sinfonie von *Kusterer* zur Uraufführung.

PERSONALNACHRICHTEN:

Der Direktor der Kirchenmusikschule in *Regensburg*, *Dr. Karl Weinmann*, ist im Alter von 56 Jahren *gestorben*. Er war hervorragender Kenner der katholischen Kirchenmusik, über die er auch wissenschaftlich arbeitete. Auch die Kirchenmusikzeitschrift „Musica sacra" stand unter seiner Leitung.

In *Berlin* starb, 62 Jahre alt, der Arzt *Leopold Hirschberg*, der als Bibliophile und Musikforscher bekannt geworden ist. Er beschäftigte sich hauptsächsich mit romantischer Musik.

Julius Weismann wird am 26. Dezember 50 Jahre alt. Aus diesem Anlaß werden mehrere Bühnen seine erfolgreiche Oper *„Schwanenweiß"* zur Aufführung bringen.

Für den nach *Frankfurt* verpflichteten Helmut Seidelmann wurde *Hans Oppenheim* als erster Kapellmeister an das *Breslauer Stadttheater* berufen.

Das Kuratorium der Württembergischen Hochschule für Musik hat *Prof. Karl Wendling* an Stelle des von Stuttgart nach Berlin verzogenen Professors Wilhelm Kempff zum Direktor der Hochschule ernannt.

Zum Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars an der Landesuniversität *Gießen* ist der Privatdozent *Dr. Rudolf Gerber*, Schüler und Jahre hindurch Assistent Hermann Aberts, ernannt worden.

Fritz Mahler wurde auch für die kommende Spielzeit als 1. Kapellmeister und Leiter der Symphoniekonzerte an das Altmärkische Landestheater *Stendal* verpflichtet.

RUNDFUNK

Paul Höffer hat im Auftrag der Ostmarken-Rundfunk-A.-G., eine *„Tanzmusik für Rundfunk"* geschrieben, die im November in Berlin uraufgeführt wird.

Die vom *Aachener Stadttheater* nach Holland gesendeten Opernübertragungen, die vorübergehend in Frage gestellt schienen, werden jetzt dank der Vermittlung des Reichspostministeriums weitergeführt.

Unter der Leitung des Komponisten fand die Uraufführung einer im Auftrage der *„Schlesischen Funkstunde"* komponierten zehnsätzigen *„Heiteren Funksuite"* für kleines Orchester von *Ernst August Voelkel* statt.

Max Butting schreibt für die *Berliner Funkstunde* eine „Heitere Musik für kleines Orchester".

Die Leitung der *Berliner Funk-Stunde* hat mit den französischen Stellen vereinbart, daß demnächst eine *Übertragung aus der Pariser Oper* auf die Berliner Sender erfolgen soll und umgekehrt.

Wie man hört, sind Abmachungen getroffen worden, auf Grund deren es möglich sein wird, die *Bayreuther Festspiele* durch den *Rundfunk zu verbreiten*. Dieser würde dafür eine finanzielle Garantie für die Festspiele übernehmen. Der Leipziger Funk-Intendant *Dr. Neubeck* soll die Durchführung leiten. — Übertragung: gut. Aber daß der Rundfunk auch noch eine durchaus unproduktive, überlebte Sache wie Bayreuth finanziert: unbegreiflich.

Paul Hindemiths Sketch *„Hin und zurück"* gelangt demnächst durch die Sender in Frankfurt und Stuttgart zur Aufführung.

Willy von Moellendorf hat von der *Mirag* (Leipzig) den Auftrag zur Komposition einer volkstümlichen Orchestersuite erhalten, die den Titel *„Bunte Reihe"* führen wird.

Arnold Schönberg hat sich entschlossen, erstmalig für Schallplatten zu dirigieren, und zwar bei der Ultraphon-Produktion.

VERSCHIEDENES

In der außerordentlichen Hauptversammlung der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* wurde auf dem Wege friedlicher Vereinbarung eine Neugestaltung des Vorstandes durchgeführt. *Richard Strauß* bleibt wie bisher erster Vorsitzender. Außer ihm werden von jetzt ab dem Vorstande die Herren *Max Butting*, *Hugo Rasch*, *Max Ebel* und *Heinz Tiessen* angehören.

Das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* veranstaltet zusammen mit der Deutschen Akademie für soziale und pädagogische Frauenarbeit von Oktober 1929 bis März 1930 einen „Musikpädagogischen Fortbildungskurs für Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen und Jugendleiterinnen" unter Leitung von Fräulein Studienrath *Susanne Trautwein*.

Anläßlich des 25jährigen Bestehens wurde dem unter Leitung von *Hans Gelbke* stehenden, mit dem Konservatorium verbundenen Musiklehrer-Seminar in *München-Gladbach* von der Regierung die Staatliche Anerkennung verliehen.

Das *Musikheim* in *Frankfurt/Oder* wurde Mitte Oktober in Anwesenheit des preuß. Kultusministers *Dr. Beckers* feierlich eröffnet. Es ist in enger Verbindung mit der Jugendmusikbewegung zur musikalischen Ausbildung von Volksschullehrern und Pflege der Volksmusik errichtet worden. Leiter des von *Bartning* errichteten Heims ist *Georg Götsch*. Es untersteht der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik.

In *Georgenthal* (Thür.) fanden *Richard Wagner-Tage* des Bayreuther Bundes deutscher Jugend statt, zur Pflege des Wagnerschen Kulturideals. Ohne Zweifel eine der dringlichsten Forderungen der Zeit.

AUSLAND

Frankreich:

Die *Pariser Oper* feierte soeben den hundertsten Jahrestag der Uraufführung von Rossinis „*Wilhelm Tell*".

In der *opéra comique* fand die Wiederaufnahme von Chabriers „*Roi malgré lui*" eine außerordentlich warme Aufnahme.

Slezak und *Jerger* wurden für die Hauptrollen in Alban Bergs „*Wozzek*" verpflichtet, der am *theatre des Champs-Elysées* gegeben werden soll.

Italien:

Als Nachfolger Toscaninis an der *Mailänder Skala* ist *Antonio Guarneri* vorgesehen, der schon früher neben Toscanini dort dirigiert hat.

Der Spielplan der *römischen Oper* für die kommende Saison umfaßt eine ganze Reihe von Neueinstudierungen, darunter die „*Walküre*", „Wilhelm Tell", „Maskenball", „Falstaff", „Turandot" und „*Conchitta*" von Zandonai. An Werken, die in Rom bisher nicht zur Aufführung gelangten, erscheinen auf dem Spielplan: „Madonna Imperia" von *Frank Alfano*, der „König" von *Umberto Giordano*, „Le preciose ridicole" von *Felice Lattuada*, „Il diavolo nel campanile" von *Adriano Lualdi*, „Ariana e Barableu" von *Paul Ducas* und „Lo straniero" (Der Fremde) von *Ildebrando Pizzetti*. Erster Dirigent wird auch in diesem Jahr *Gino Marinuzzi* sein. Eine Reihe erster Solisten wurde verpflichtet, darunter Lauri-Volpi, Tito Schipa, Pertile, Mariano Stabile, Claudia Muzio, Laura Pasini und die Pasetti. Die Saison beginnt wie üblich am zweiten Weihnachtsfeiertag, dem Tage von Santo Stefano.

Schweiz:

Das *Schweizerische Tonkünstlerfest* 1930 findet Mitte Juni in *Interlaken* statt.

Othmar Schoeck hat zehn neue Lieder nach Gedichten von Hermann Hesse geschrieben.

Die schweizerischen Bühnen bringen u. a. folgende moderne Werke: *Brecht-Weill:* Dreigroschenoper (Zürich, Basel, Bern), *Schoeck*, Penthesilea (Basel), *Brand*, Maschinist Hopkins (Basel, Zürich), *Weinberger*, Schwanda (Basel, Bern, Zürich).

Das *Basler Kammerorchester*, das seit drei Jahren alte und neue Musik in einer produktiven Arbeitsgemeinschaft aufführt, kündigt für diese Spielzeit u. a. an: *Bach*, Musikalisches Opfer (David), *Honegger*, König David, *Hindemith*, Bratschenkonzert, *Bartók*, Tänze, *Strawinsky*, Kleine Suite, *Beck*, Tod des Oedipus.

Oskar Disler bringt in den Konzerten des *Musik-Collegiums Schaffhausen* u. a. folgende Werke zur Aufführung: *Strawinsky*, L'oiseau de feu; *de Falla*, Cembalo-Konzert; *Kaminski*, Magnificat; *Geiser*, Ouvertüre zu einem Lustspiel; *C. Beck*, Konzert für Orchester.

Diesem Heft liegen bei:

Heft 5 der Mitteilungen „Kultur und Schallplatte" der Firma Carl Lindström A.-G., Berlin S O 36,

ein Prospekt des Avalun-Verlages, Hellerau, über: „Richard Specht, Johannes Brahms".

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Kammermusik

(Fortsetzung aus dem Oktober-Heft)

Danziger Streichquartett: *Haba:* Streichquartette

Dresdner Streichquartett: *Bartok, Casella, Hindemith:* op. 10; *Korngold, Respighi*

Fassbänder-Rohr-Trio (München): *Scott:* Trio C dur; *Tscherepnin:* op. 34; *Peter Fassbänder:* op. 65, op. 102

Hart House String Quartet (U. S. A.): *Bartok:* op. 7; *Debussy:* g-moll; *Bloch:* Stücke; *Goossens:* Fantasie-Quartett; *Malipiero; Kodaly; Respighi:* Quartetto dorico; *Schulhoff:* 5 Stücke; *Szymanowski*

Havemann-Quartett: *Jarnach:* op. 10 (Variationen); *Tiessen:* op. 32

Kleemann-Quartett (Aachen): *Hindemith:* op. 16; *Schönberg:* II. Streichquartett fis moll; *Bleyle:* op. 37; Kreisler Streichquartett a moll

Kopenhagener Bläserquintett: *Bentzon:* op. 7, Intermezzi espressivi; *Hindemith:* Kleine Kammermusik; *Ibert:* Deux mouvements; *Knudsen:* Quartett; *Milhaud:* Quartett; *Nielsen:* Quintett; *Raasted:* Serenade; *Riisager:* Kammermusik; *Roussel:* Divertissement; *Strawinsky:* Oktett

Mitteldeutsches Trio (Leipzig): Klavier-Trios von *Bullerian, Cassado, Kletzki, Novák, Raphael, Roters, Scott, Windsperger*

Neues Dresdner Trio: *Casella; Pizzetti; Pyper; Ravel; Scott*

Peter-Quartett (Krefeld): *Bartok, Geierhaas*

Pro Arte-Quartett (Brüssel): *Bartok, Fitelberg, Milhaud, Rieti*

Roth-Quartett (Paris): *Honegger; Milhaud; Vogel*

Wiener Streichquartett (Kolisch-Quartett): *Bartok:* op. 17; *Berg,* op. 3, Lyrische Suite; *Bloch:* Klavierquintett; *Butting:* Kleine Stücke, op. 26; *Casella:* Concerto; *Eisler:* Duo, op. 7; *Grünberg:* Four Indisretions; *Hauer,* 5 Stücke op. 30; *Hindemith:* op. 22; *Hoerée,* Pastorale et Danse; *Honegger:* I. Streichquartett; *Jemnitz:* Streichtrio op. 27; *Kodaly:* op. 10, Serenade op. 12; *Korngold:* op. 16; *Krasa:* Streichquartett; *Krenek:* op. 20; *Labroca:* Streichquartett; *Malipiero:* Stornelli e Ballate; *Martinu:* III. Streichquartett; *Milhaud:* Streichquartette Nr. 6 und 7; *Mossolow:* op. 24; *Pisk:* op. 8; *Ravel,* Streichquartett F dur; *Rathaus:* op. 8; *Réti:* Streichquartett, Streichtrio; *Schönberg:* op. 7, op. 10, op. 30; *Strawinsky:* 3 Stücke, Concertino; *Szymanowski:* op. 37; *Tansman:* I. und II. Streichquartett; *Toch:* op. 34, Divertimenti für Streichduo op. 37; *Webern:* 5 Sätze op. 5, Bagatellen op. 9, Streichtrio; *Weiner:* op. 13; *Wellesz:* op. 28; *Wiesengrund-Adorno:* 2 Sätze für Streichquartett; *Zemlinsky:* op. 19; *Zillig:* Streichquartett

Winterthurer Streichquartett: *Ehrenberg:* op. 20; *Hindemith:* op. 32; *Jarnach:* op. 16; *Kaminski:* Quintett (mit Klarinette und Horn); *Petyrek:* Sextett (mit Klarinette)

Gesang

Margarete Babajan: *Hindemith*

Maria Basca: *Gretchaninoff*

Hertha Dehmlow: *F. v. Borries:* Ernste Gesänge; *H. J. Moser*

Hildegard von Buttlar: *Bloch; Braunfels; Hindemith:* Die junge Magd; *Jarnach:* op. 15; *Milhaud:* Poèmes juifs; *Respighi:* Il Tramonto; *Seiber; Strawinsky:* 3 Histoires pour enfants, Berceuses du chat; *Wetz; H. Zilcher:* op. 41 (Dehmel-Lieder)

Cläre von Conta: *Graener:* Aus op 21 und 30; *Haas:* Lieder des Glücks, Heimliche Lieder, Unterwegs, Gesänge an Gott, Christuslieder, Tag und Nacht; *Hindemith:* 8 Lieder op. 18; Marienleben; *Stephan:* Lieder mit Klavier (auch mit Orchester); *Toch:* Die chinesische Flöte; *Windsperger:* op. 24 und 25, Fremder Sang

Tiny Debüser: *Hindemith; Toch*

Lily Dreyfus: *Windsperger*

Ilona Durigo: *Bartok,* op. 16

Anne Fellheimer-Hirsch: *Hugo Hermann:* Lieder nach Hölderlin, Herbstlieder, Hymne a. d. Nacht, Galante Feste; *E. Mattiesen; Kodaly; H. Reutter:* Missa brevis, „Die Weise von Liebe und Tod“ (Rilke); *J. Weismann:* Lieder nach Rilke, Calé, Tagore; *Windsperger*

Bettina Frank: Lieder v. *W. Gernsheim, A. Gretchaninoff, J. Haas, W. Hirschberg, Itor Kahn, J. Klaas, E. G. Klussmann, H. Kl. Langer, N. Medtner, W. Rettich, E. Rhode, C. Schadewitz, H. Schalit, J. P. Seiler, M. Trapp, J. Weissberg*

Paul Gümmer: *Graener:* Galgenlieder; *Jokl; Kodaly; Sachse:* Partita für Bariton und Violine

Wilhelm Guttmann: *Bartók:* Volkslieder; *Busoni:* Goethe-Gesänge; *Jarnach; Schalit; Schramm:* Toller-Zyklus; *Herm. Unger; Jul. Weismann*

Gertrude Hepp: *Haas*

Ruzena Herlinger: *Anatol; Berg:* Fragmente aus „Wozzeck“, Lieder; *Caplet; Debussy; Delage; Ewseef; de Falla; Hindemith:* Serenaden; *Honegger; Jirak; Karapti; Kornauth; Krenek:* Lieder mit Instrumenten; *Mjaskoswky; Nin; Novotny; Pisk; Ravel; Roussel; Satie; Schönberg; Strawinsky:* 3 Poemes de la lyrique japonaise (auch mit Instrumenten); *Webern; Weill:* Frauentanz; *Vycpalek:* Lieder

Marg. Hinnenberg-Lefèbre: *Eisler:* Zeitungsausschnitte; *Kaminski:* „O Menschenherz“, „Geistliches Taglied“, „Geistliches Wiegenlied“; *Emil Peters:* Kantate für Solo-Sopran u. kl. Orchester; *Schönberg:* Die hängenden Gärten

Erna von Hoesslin: *Hindemith:* Junge Magd; *Pfitzner; Reger; Schiveck; Schönberg:* Hängende Gärten, fis moll Quartett; *Respighi*

Felicie Hüni-Mihacsek: *Berg; Debussy; Franckenstein; Gál; Grosz; Hindemith; Honegger; Korngold; Ravel; Schoeck; Schönberg; Schreker; Schulthess*

Maria Hussa: *Krenek*

Max Kaplick: *Graener; Kowalski:* Pierrot Lunaire; *Trunk; H. Windt*

Eva Kötscher-Welti: *Schoeck*

Lotte Kreisler: *Haas*

Annamarie Lenzberg: *Windsperger*

Felix Loeffel: *Schoeck:* Elegie op. 36 (m. Kammerorch.)

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt!

Ein Geschenkwerk für jeden Gebildeten:

Dr. Rud. Malsch, Geschichte der deutschen Musik

ihrer Formen, ihres Stils und ihrer Stellung im deutschen Geistes- und Kulturleben. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Zweite, erweiterte Auflage. Mk. 6.80, in Ganzleinen Mk. 8.80.

Melos: Überall bei dem Werk tritt die Anschauung in den Vordergrund, alles Gedankliche ist vermieden, dafür sind die **Zusammenhänge mit Geschichte, Kultur und Geistesleben** wesentlich herausgearbeitet. Notenbeispiele sind ebenso wie die Bild-Illustrationen besonders gut ausgewählt und rücken Zusammenhänge ans Licht, welche sonst bei einer zusammenfassenden Behandlung des Stoffes meist verboraen bleiben. **Malsch besitzt eine Kraft der Zusammenfassung, einen Sinn für das Wesentliche und einen Blick für die großen Zusammenhänge,** welche seine Musikgeschichte an eine besondere Stelle rücken; ich möchte dieses Buch **für alle Selbstsuchenden als die beste zusammenfassende Musikgeschichte** bezeichnen.

Deutsche Blätter für erziehenden Unterricht: Die großen Linien der Entwicklung und die Ursachen für jede Wandlung der Formen und Stile sind in ausgezeichneter Klarheit herausgearbeitet; die Gefahr, eine bloße Stoffsammlung zu geben, ist geschickt vermieden. **Malschs Werk wird bei den Gebildeten aller Stände und Berufe,** soweit sie Interesse für die Entwicklung der deutschen Kunst aufbringen, **eine Stellung als Hausbuch erobern.**

Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H.
Berlin-Lichterfelde

Aus dem Reiche der Oper

Potpourris unserer beliebtesten Opern für Klavier zu zwei Händen leicht bearbeitet von

Richard Krentzlin

Inhalt:

Band I: Wagner, Tannhäuser / Bizet, Carmen Flotow, Martha / Gounod, Margarethe (Faust) Offenbach, Hoffmanns Erzählungen / Mozart, Don Juan / Weber, Der Freischütz / Lortzing, Der Waffenschmied

Band II: Thomas, Mignon / Weber, Oberon Wagner, Lohengrin / Mozart, Die Zauberflöte Donizetti, Die Regimentstochter / Nicolai, Die lustigen Weiber / Lortzing, Zar und Zimmermann / Rossini, Der Barbier von Sevilla

*

Ausgabe für Klavier je Mk. 2.—
Ausgabe für Violine (I. Lage) je Mk. 1.20

Verlag Georg Bratfisch, Frankfurt-O.

LERNT SPIELEND!

Das ist der Zweck unserer neuen Sammlung kleiner Klavierstücke, die ganz im Sinne der neuen Richtlinien für den Schulmusikunterricht eingerichtet ist und Anregung für einen lebendigen Unterricht bringt

ZILCHER op. 190 Les premiers pas Hft. I, II
– op. 225 Jardin d'enfants Hft. I, II
POLDINI op. 92a Charmons nos Loisiers
– op. 92b Esquisses musicales
– op. 92c Miniatures
– op. 92d Babioles
– op. 92e Bagatelles

Jeder Band zu 6 Nummern à Mk. 1.60

JAQUES-DALCROZE 10 Miniatures
KAZACSAY op. 27 5 Miniatures
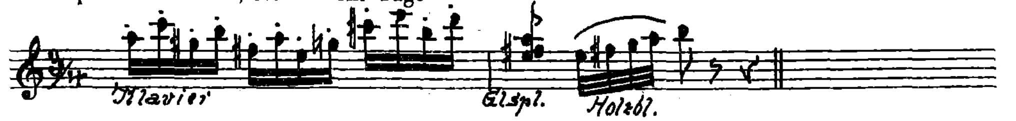
Preis je Mk. 2.–

Letzteres für schon vorgerückte Schüler, in gemäßigter Modernität gehalten

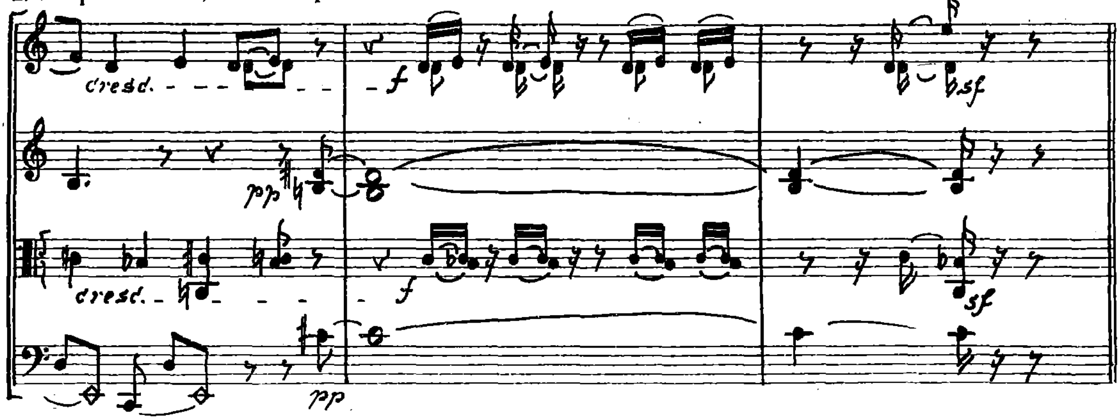
VERLAG: FOETISCH FRERES, S./A.
LAUSANNE
Auslieferung: O. Junne, Egelstraße 3, Leipzig C. I.

Notenbeispiele zu SCHULTZE-RITTER:
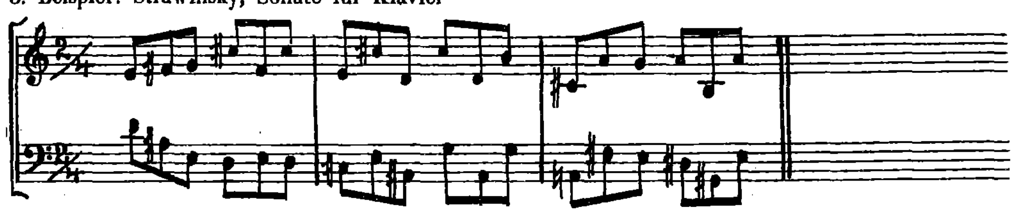
1. Beispiel: Hindemith, Neues vom Tage



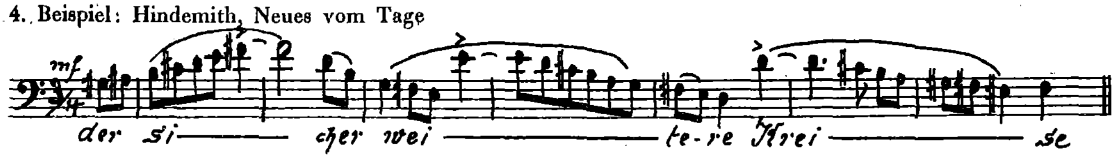
2. Beispiel: Bartók, 4. Streichquartett



3. Beispiel: Strawinsky, Sonate für Klavier



4. Beispiel: Hindemith, Neues vom Tage
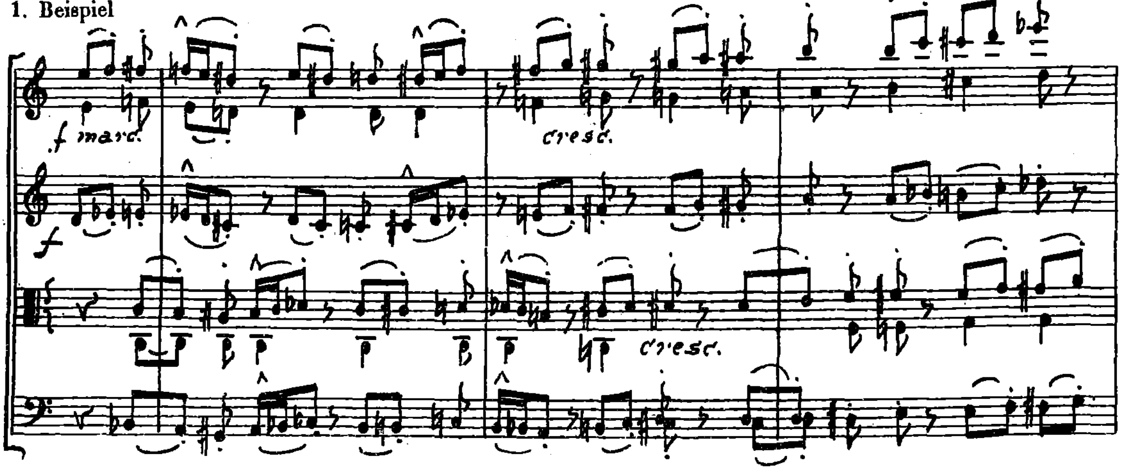


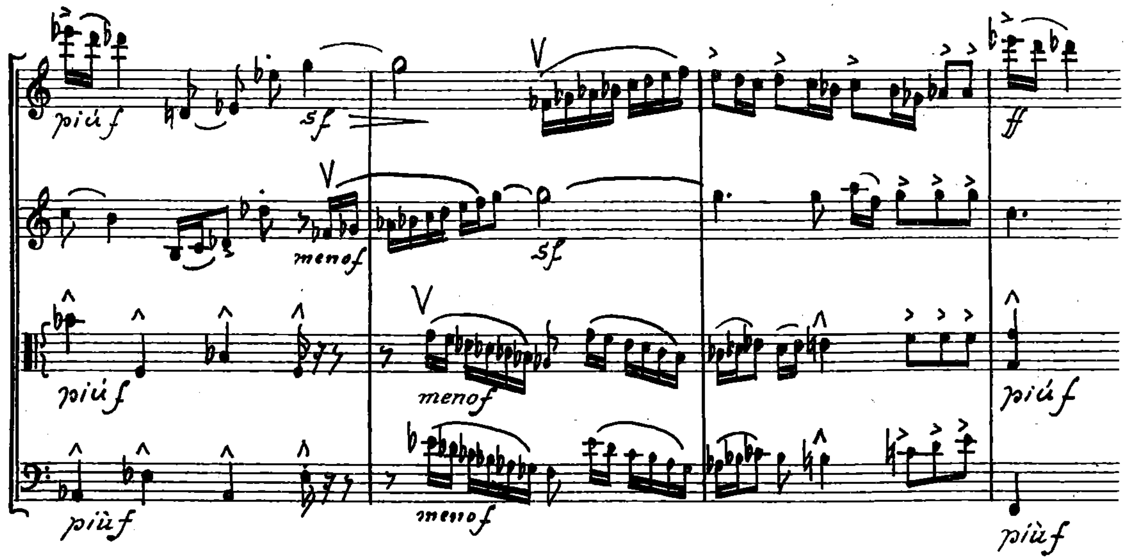
5. Beispiel: Strawinsky, Oedipus
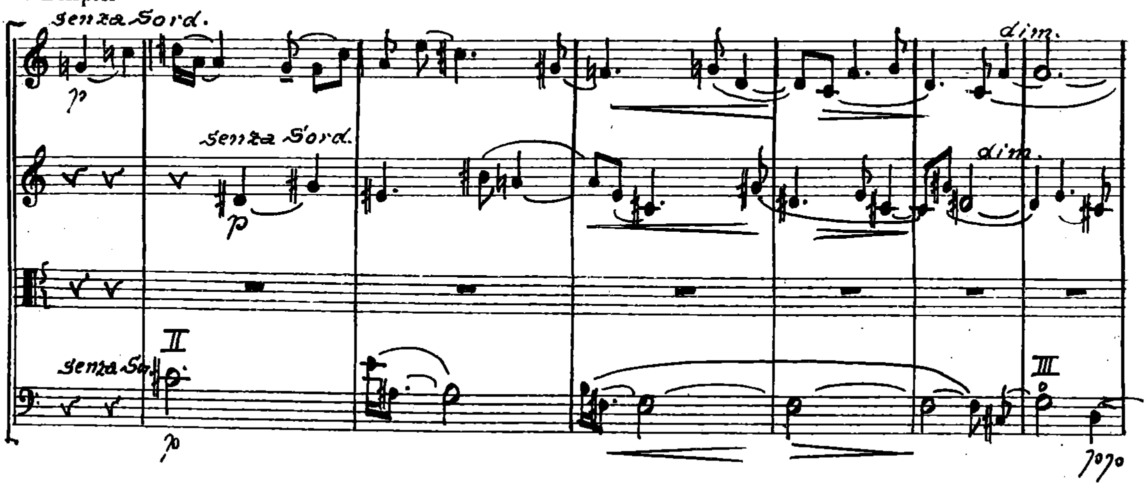


Notenbeispiele zur MELOSKRITIK:

1. Beispiel
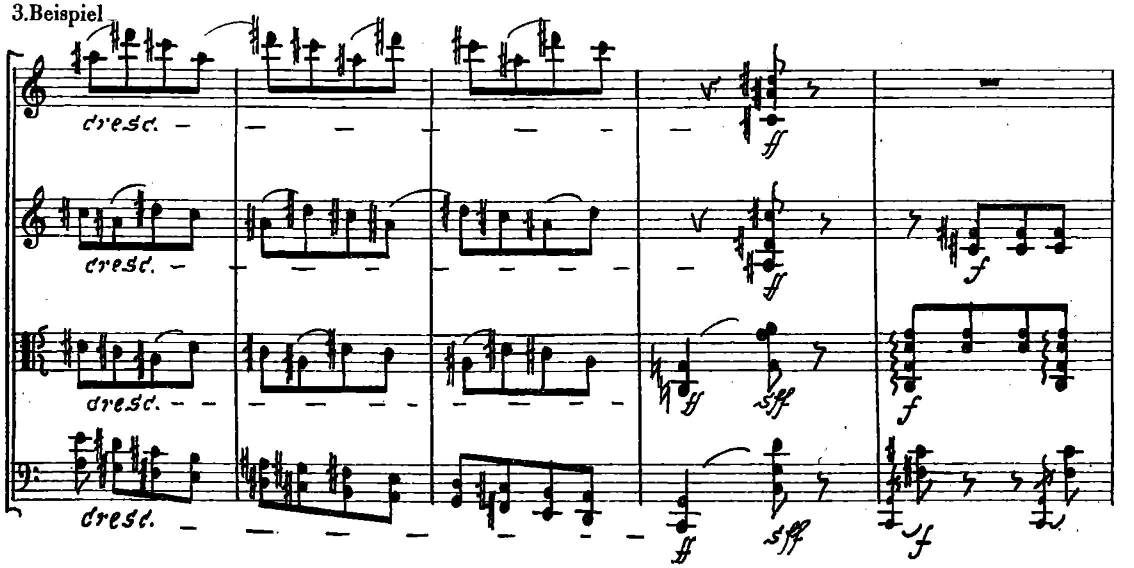




2. Beispiel



3.Beispiel



MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben“: Dr. Heinrich Strobel, Berlin; für den Verlag und den Anzeigenteil: Dr. Johannes Petschull, Mainz / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Lindenstraße 16/18

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

ZUM INHALT

Als Leitwort steht über diesem Hefte der Begriff „Aktualität“. Er ist für jede Zeitschrift, die sich zum Werdenden und Lebendigen bekennt, eine Forderung und eine Gefahr. Von der Forderung wurde und wird immer wieder gesprochen. Daher scheint es einmal notwendig, auf die Gefahren hinzuweisen, Mißverständnisse zu klären, die sich für die Musik selbst und die Musikanschauung mit dem Begriff der Aktualität verbinden. Kein Zufall, daß man neben ihr in letzter Zeit häufiger von Gegenwärtigkeit redet und beides in eine Art von polemischem Gegensatz gerückt ist.

Diese Gegenüberstellung bildet den Ausgangspunkt für die Aufsätze des Hauptteils. Anwendungen werden gegeben für das Theater und für die Wandlungen des Musikerlebens überhaupt. Dieser letzte Gesichtspunkt führt vom Musiker auf den Hörer hinüber und auch dort zu der gleichen Fragestellung.

Von ausländischen Musikern stehen Milhaud und Casella diesmal im Mittelpunkt, der letzte, um noch einmal selbst zu seinem eigenen Schaffen Stellung zu nehmen und die Gesetzmäßigkeit der italienischen Musikanschauung von hier aus zu begründen. Milhauds neuere Ballett- und Opernmusik ist Gegenstand der Meloskritik.

Unsere neu ausgebaute Rubrik RUNDFUNK – FILM – SCHALLPLATTE gewinnt festere Konturen. Hier dürfen wir auf die von unserer neuen Arbeitsgemeinschaft formulierte grundsätzliche Erklärung in diesem Hefte hinweisen.

Die Schriftleitung

MUSIK

Hans Mersmann (Berlin)

AKTUALITÄT UND GEGENWÄRTIGKEIT

1.

Wahrscheinlich ist jeder Anfang einer neuen Stilentwicklung der Kunst ein Tummelplatz der Schlagworte gewesen. Seit dem 18. Jahrhundert, seit dem es ein kritisches Schrifttum über Musik und Zeitschriften als Gradmesser des Musiklebens gibt, werden uns solche Schlagworte überliefert. Man muß annehmen, daß um die Mitte des 18. Jahrhunderts ebenso viel über den galanten Stil in der neuen Musik gesprochen wurde, wie bei uns über den atonalen.

Überall, wo Stilgegensätze aufeinanderprallen, gibt es veraltete und moderne Musik; im Schatten dieser modernen Musik erhebt sich der Begriff der Aktualität. Wir haben uns daran gewöhnt, unter aktuell nicht so sehr das Kunstwerk selbst und seine stilistischen Probleme, sondern vielmehr den ganzen Fragenkreis zu verstehen, der um das Kunstwerk herumliegt: seine Beziehungen zum Stoff, zur geistigen Haltung seiner Zeit, zum Leben schlechthin.

In diesem Sinne gibt es auch für die Musik, die unaktuellste unter den Künsten, eine Aktualität. Jene außermusikalischen Beziehungen können für das Kunstwerk wesentlich oder unwichtig, bestimmend oder vielleicht sogar retardierend sein. Ihre Auswirkungen greifen tief in das Innere des Werkes ein. Man könnte etwa sagen, daß es heute unaktuell ist, ein Streichquartett zu schreiben, weil die beiden Möglichkeiten seiner Verwendung im Konzert oder in der Hausmusik nicht mehr fest in sich selbst ruhen, zum mindesten nicht mehr entscheidend sind. Wenn ein Musiker wie Bartók sich der Komposition des Streichquartetts wieder zuwendet und zu großen schöpferischen Leistungen hierin gelangt, so bezeichnet dies einmal die innere Entfernung dieses Künstlers von den aktuellen Fragen der Zeit, ebenso sehr aber die gefährlichen Grenzen des Begriffs Aktualität überhaupt.

Unmittelbarste Spiegelung des Aktuellen ist der Journalismus. Ihm geht es in erster Linie um die Erfassung der Aktualität. Das Zeitlose interessiert ihn nicht, oder wenigstens vermag er es nicht unmittelbar auszuwerten. Es kann geschehen, daß er aus der Perspektive der Aktualität heraus künstlerische Werte in einem Grade unterschätzt oder überschätzt, der das ganze Prinzip seiner Betrachtung in Frage stellt. Dennoch ist auch diese Betrachtungsweise wichtig. Sie öffnet den Blick für Zusammenhänge, die von einer rein musikalischen Einstellung aus unerreichbar sind. Sie wird zum Sprachrohr aller derjenigen, die bewußt und lebendig in einer Zeit stehen und fähig sind, auch die feinsten Ausschläge des Pendels zu erkennen.

2.

Zwei Abgrenzungen sind vorzunehmen. Die erste wurde schon angedeutet: sie beruht auf der häufigen Gegensätzlichkeit von Aktualität und Qualität. Manchmal fällt beides zusammen; manchmal, sehr selten, geschieht es, daß ein Kunstwerk durch seine Qualität aktuell wird, wir sagen dann: bahnbrechend oder richtunggebend; daß die in ihm beschlossenen Werte von anderen in die Aktualität kleiner Tagesmünzen umgeprägt werden. In vielen andern Fällen aber besteht zwischen beiden Begriffen ein Gegensatz. Er liegt nicht so sehr darin, daß ein hohes Maß von Qualität meist unaktuell ist, sondern vor allen Dingen darin, daß die große Zahl der Mitläufer eines Zeitstils bewußt oder instinktiv aktuelle Musik schreiben, deren Qualität aber nicht ausreicht. Das sind die jeweiligen Trabanten der heutigen (in unserer Zeit vor allem der morgigen) Musik, diejenigen, welche heute die Konjunktur des Rundfunks ausnutzen, um Hörspiele zu schreiben, oder die „politische" Musik zu machen versuchen.

Hier liegt bereits die Notwendigkeit der zweiten Abgrenzung. Sie ist etwas schwieriger, da sie weniger sichtbar in Erscheinung tritt und läßt sich am ehesten durch den Gegensatz von Aktualität und Gegenwärtigkeit bezeichnen. Beide Begriffe verhalten sich zueinander wie außen und innen. Es gibt hier auch kleine Kreise, in denen sie zusammenfallen, doch ist im allgemeinen der Gegensatz stärker als die Gemeinsamkeit.

Was ist an einer Musik aktuell und was gegenwärtig? Wenn wir den angedeuteten Gegensatz von außen und innen als Perspektive nehmen dürfen, so ergibt sich daraus, daß die Ansatzpunkte des Aktuellen für die Musik im Sichtbaren und Greifbaren liegen, also im Stoff, im Text bei der Oper und der Vokalmusik, in der Verwendung für einen bestimmten aktuellen Zweck, wie für den Rundfunk oder die Schallplatte.

Aber auch für die Musik selbst gibt es den Gegensatz von außen und innen. Es war vor einiger Zeit aktuell, eine konsequent dissonante Stimmführung zu schreiben. Es gab eine kurze Zeit (wir sind heute geneigt, sie musikalische Inflation zu nennen), in der unreife Skizzenbücher von zu Dutzenden auftretenden neuen Genies von einem kritiklosen Publikum beklatscht wurden, nur weil diese Musik keinen Dreiklang und kein reines Intervall mehr kannte. Heute schreiben die um zehn Jahre jüngeren Kollegen jener Genies wieder nur Dreiklänge, weil die Rückkehr zur Tonalität als aktuelles Schlagwort ausgegeben worden ist.

3.

Durch die letzte Abgrenzung zwischen Aktualität und Gegenwärtigkeit wurde der Begriff aktuell in eine negative Wertung hineingedrängt. Das soll durchaus nicht eingeschränkt, sondern im Gegenteil noch einmal mit aller Deutlichkeit ausgesprochen werden. Denn um Gegenwärtigkeit handelt es sich für uns, nicht um Aktualität. Der Mißbrauch, der mit dem Begriff Zeitoper getrieben wird, gibt uns ein deutliches Beispiel. Angesichts der Überschätzung einiger Opernwerke der letzten Jahre ist es vielleicht doch nötig, noch einmal zu sagen, daß Maschinen, Flugzeuge und Menschentypen unserer Zeit auf der Bühne vielleicht als stoffliches Problem aktuell sein können (wenn dies auch heute nur noch in seltensten Fällen gelingt), aber dadurch noch nicht den geringsten Anspruch auf Gegenwärtigkeit haben. Umso nötiger, wenn in solchen Fällen immer wieder die Betonung äußerer stofflicher Aktualität mit einer im Grunde ganz rückwärts gerichteten künstlerischen Gesinnung zusammenfällt.

Um diese allein aber handelt es sich. Gegenwärtigkeit ist Haltung, ist innere Beziehung zu den Lebensfragen einer Zeit. Bleiben wir auch hier noch bei der Oper, so müssen wir feststellen, daß gerade die entscheidendsten Werke der letzten Jahre einen betonten Gegensatz zu jeder stofflichen Aktualität erkennen lassen. Die Bevorzugung antiker, unpersönlicher Stoffe in der Oper ist durch Strawinskys „Oedipus Rex" zum stärksten Symbol einer Gegenwärtigkeit geworden; schon droht (wenigstens für Paris) die Antikenoper aktuell zu werden.

Hier laufen die eben abgesteckten Grenzen zusammen. Gegenwärtigkeit und Aktualität stellen sich in eine logische, vielleicht sogar in eine zeitliche Beziehung zu einander: die eine ist die Folge der andern. Entscheidend aber bleibt (und hier liegen die Schnittpunkte der beiden Kurven) die Qualität: sie wird vom Nur-Aktuellen gar zu oft um seiner Aktualität willen preisgegeben, während sie sich mit wirklicher Gegenwärtigkeit leicht und selbstverständlich verbindet.

Kurt Weill (Berlin)

AKTUELLES THEATER

Aktualität, zu allen Zeiten eine wichtige Teilfunktion des Theaters, wird heute zu einem falsch verstandenen Schlagwort gemacht, indem man sie als Hauptproblem des modernen Theaters in den Vordergrund schiebt. Darin entspricht die Situation des deutschen Theaters vollkommen der politischen Situation in Deutschland, daß ein Begriff, der innerhalb einer gesunden Vorstoß-Bewegung einen positiven Wert darstellen könnte, durch die nivellierende Koalitions-Politik allmählich zu einer reaktionären Gefahr wird. Kein anderer Faktor des modernen Theaters ist von den Vertretern des konservativen Geschäftstheaters so rasch aufgegriffen und in der oberflächlichsten Weise verarbeitet worden wie der Ruf nach Aktualität, und da der gleiche Begriff der Aktualität auch vielen Vertretern der jungen Generation als Brücke zum Publikum, zum Erfolg diente, ohne daß er gegen seine falsche Anwendung abgegrenzt wurde, so hat sich heute ein Zustand gegenseitiger Mißverständnisse ergeben. Über einer allgemeinen Verbrüderung unter der Parole der Aktualität vergißt man nur allzu leicht, daß heute, in den Produktionen verschiedenster Richtungen erkennbar, eine neue Form des Theaters heraufkommt, für die Qualität und Gesinnung ausschlaggebender sind als die Reize der Aktualität.

Der Einfluß von Zeitereignissen auf die dramatische Produktion war in allen Theaterepochen deutlich erkennbar. Meistens waren es allerdings die großen Ideen der Zeit, die geistigen oder politischen Strömungen, die im Theater, oft in einer übertragenen Form, behandelt wurden. Seltener sind die Handlungsvorgänge selbst aus den Ereignissen der Wirklichkeit bezogen worden, doch gibt es auch dafür Beispiele. Sogar auf dem Operntheater gab es „Zeitstücke" (Figaro, Fidelio). Immer aber handelte es sich dabei um Ideen oder Stoffe, die Anspruch darauf erheben konnten, in einer dauernderen, gewichtigeren Form behandelt zu werden, als sie etwa die Zeitung zu bieten vermag. Und unter den Eigenschaften, die diese Werke lebendig erhalten haben, steht ihre künstlerische Form zumindest gleichberechtigt neben dem Stoff.

Ich bin überzeugt, daß die große Kunst aller Zeiten in diesem Sinne aktuell war: sie war nicht für die Ewigkeit bestimmt, sondern für die Zeit, in der sie entstand, oder mindestens für die nahe Zukunft, an deren Aufbau sie mitzuarbeiten bestimmt war. Das gilt auch für uns. In einer Zeit gewaltiger sozialer Umwälzungen haben wir genug zu tun, um die Existenzberechtigung, die „Nützlichkeit" unserer Arbeit nachzuweisen. Das können wir nur tun, wenn wir den Ideen unserer Zeit, zu denen wir uns bekennen, eine unanfechtbare künstlerische Form geben. Soll die Kunst ebenso nützlich sein wie die Wissenschaft, die Presse, die Politik, so muß sie ihre eigenen Mittel einwandfrei beherrschen. Sie muß aber in ihren Ausdrucksmitteln ebenso „aktuell" sein wie in ihren Inhalten. Wir können die Ideen dieser Zeit nicht mit derselben Sprache, derselben Musik, derselben Bühnenform ausdrücken, wie etwa die Ideen der imperialistischen Zeit vor 50 Jahren, nicht nur weil wir zu einem anderen Publikum sprechen, sondern auch weil wir eine andere Wirkung auf unser Publikum erwarten.

Von den beiden Formen aktuellen Theaters, die in den letzten Jahren aufkamen und die heute noch gebräuchlich sind, ist die erste ganz irreführend, während die zweite als Übergangserscheinung in einer Zeit wachsender Reaktions-Gefahren große Bedeutung besitzt.

Die erste dieser beiden Erscheinungsformen des aktuellen Theaters könnte man als „Metropolis"-Aktualität bezeichnen, weil sie in dem Film dieses Namens am deutlichsten hervortrat. Sie entlehnt aus dem Leben dieser Zeit einige äusserliche Requisiten, zwischen denen sie Menschen des vorigen Jahrhunderts agieren läßt. Sie hält sich peinlich an die Ideologien vergangener Zeiten und versucht sie nur durch verschwommene, phrasenhafte Vorstellungen des sozialen Problems auszustaffieren. Jede Stellungnahme wird vermieden. Alles was wir an „Rhythmus der Maschinen", „Tempo der Großstadt", „Melodie der Wolkenkratzer" und ähnlichen Phrasen in den letzten Jahren erlebt haben, gehört hierher. Es war selbstverständlich, daß diese billige Aktualität auch von den Vertretern des konservativen Theaters aufgegriffen wurde; denn sie änderte nichts an den bestehenden Formen des Theaters, sie rüttelte nicht an den Grundanschauungen des Theaterbesuchers, und so ein kleiner Ruck nach links machte sich auch in der Abendkasse vorteilhaft bemerkbar. Im Grunde ist diese ganze Richtung noch fest im Wagnerschen Ideenkreis verhaftet. Es ist noch immer das Theater der Übermenschen, das Theater der Steigerung, das Theater der schweren, dickflüssigen Form.

Die andere der beiden bisher gebräuchlichen Formen des aktuellen Theaters hat einen viel weiteren und wichtigeren Vorstoß unternommen. Es ist jene Form des modernen Theaters, die ihre Stoffe aus dem Geschehen der Gegenwart entnimmt. Eine der Urformen dieser Gattung war die literarische Zeitrevue, die im Westen Berlins beheimatet war. Sie erlag aber bereits der Gefahr, daß die Zeitgeschehnisse zwar erwähnt wurden, aber ohne eine Stellungnahme, nur mit jenem verständnisvollen Augenzwinkern, jener halben Ironie, die auch eine freundlichere Auslegung zuläßt, als sie die meisten Zeitereignisse vertragen. Diese Gefahr besteht auch im stärksten Maße für jene Form des Zeitstücks, die heute in Mode ist. Es werden bekannte Ereignisse aus dem öffentlichen Leben, Prozesse, Skandalaffären unserer Zeit oder der jüngsten Vergangenheit zu Dramen verarbeitet. Diese „Stoffzufuhr" aus der Zeit hat den Vorteil, daß die Autoren gezwungen werden, Menschen von heute darzustellen, Menschen, die sich in

ihren Gefühlen und Handlungen grundsätzlich von den Menschen der Vorkriegszeit unterscheiden. Aber in einem Punkte haben bisher die meisten „Zeitstücke“ versagt: man zeigt Geschehnisse unserer Zeit, aber man zeigt nicht die großen Zusammenhänge man zeigt nicht den Menschen von heute in seiner wirklichen Gestalt, man will die Zeit photographieren, anstatt ihr den Spiegel vorzuhalten, in dem sie sich sehen kann. Daraus ergibt sich die andere Gefahr dieser Gattung: der Rückfall in den Naturalismus. Der Darstellungsstil dieser Zeitstücke unterscheidet sich kaum von dem der Jahrhundertwende. Aktuelle Inhalte in einer veralteten Theaterform.

Alle diese Gefahren erscheinen aber dort gemildert, wo sich das Zeitstück nach der Seite des politischen Theaters hin entwickelt. Denn ein politischer Stoff kann nur in seinen großen Zusammenhängen dargestellt werden, und ein „dramatisierter Leitartikel“ ist immerhin schon ein Schritt weiter als ein erschütterndes Drama der „Menschheitsdämmerung“. Darum stellen die Versuche Piscators (auch dort, wo sie nur halb gelungen sind) den kühnsten Vorstoß aus den Bezirken des Zeittheaters dar. Denn sie beschränken sich nicht mehr auf die Darstellung spezieller Tagesfragen, die schon nach einem Jahr vergessen sind, sondern hier werden die großen politischen Stoffe der Zeit behandelt: Krieg, Kapitalismus, Inflation, Revolution. Und hier ergibt sich auch sofort die Notwendigkeit, zu einer neuen großen Form des Theaters zu gelangen. Es ist dieselbe Theaterform, die Brecht, von einer anderen Richtung her, schon seit langem anstrebt und die auch in unseren gemeinsamen Arbeiten seit der „Dreigroschenoper“ weitergeführt wird. Diese Theaterform ermöglicht es auf der einen Seite, die großen Stoffe der Zeit auf jene Ebene zu übertragen, auf der allein Kunst möglich ist, auf der wieder die gehobene Sprache, die reine Musik, die selbständige Malerei eingesetzt werden können. Sie berücksichtigt auch andererseits die neuartige Zusammensetzung eines Publikums, das im Theater mehr sucht als die Befriedigung seines Unterhaltungsbedürfnisses.

Diese moderne Form des Theaters, in der auch der Chor wieder eine entscheidende Rolle übernimmt, schafft neue und starke Voraussetzungen für Musik auf dem Theater. Denn da dieses Theater hauptsächlich auf den Gestus der Darstellung gerichtet ist, so läßt sie reichlichen Raum für eine Musik, die die Handlung weder illustrieren noch weitertreiben soll, sondern die nur die gestische Grundhaltung der aneinandergereihten Situationen auffangen und realisieren soll. Hier liegt zweifellos eine Möglichkeit, die Oper aus ihrer Isolierung heraus in die Nähe des wertvollen Zeittheaters zu führen. Wir sind allerdings auf dem Gebiete der Oper so weit zurück, daß heute noch die Notwendigkeit einer solchen Annäherung der Oper an das Theater der Zeit geleugnet wird. Die Oper sei das Theater des „singenden Menschen“, sie sei durch diese Begrenzung in traditionelle Bahnen gewiesen, sie sei als aristokratische Kunst entstanden, und das müsse sie auch heute bleiben. Wenn diese Behauptung richtig wäre, so wäre die Oper nichts anderes mehr als eine Museumsangelegenheit, so müßten alle, die die wahren Aufgaben des Theaters in dieser Zeit erkannt haben, fluchtartig die Oper verlassen. Wir wissen aber und wir haben es bereits bewiesen, daß gerade auf dem modernen Theater wieder gesungen werden kann, daß das Theater von heute der Musik Spielraum genug läßt, um gerade jetzt die Entstehung einer neuen, musikalisch fundierten Opernform möglich erscheinen zu lassen. Freilich gilt hier in verstärktem Maße das, was vorher

von dem aktuellen Theater gefordert wurde. Es genügt nicht mehr, in die bestehende Form des Musikdramas einige Requisiten oder Figuren des modernen Lebens einzubauen, es genügt auch nicht mehr eine spielerische Beschäftigung mit den Formproblemen des musikalischen Theaters. Es muß die Anpassung des Zeitstoffs an die entsprechende Form des musikalischen Zeittheaters gefunden werden.

Heinz Joachim (Erfurt)

NEUES MUSIK-ERLEBEN

1.

Die neue Musik zeigt keine tiefere Verankerung im Musikleben der Gegenwart. Sie wächst keineswegs organisch aus ihm heraus, hat sein Gesicht noch nicht entscheidend zu verändern vermocht. Kaum irgendwo zeigen sich Ansätze, seine überkommenen und überlebten Formen aus dem Geist der neuen Musik heraus von Grund auf umzugestalten.

Die wirtschaftliche Entwicklung der letzten Jahre hat in einzelnen Fällen gesündere Verhältnisse insofern geschaffen, als sie dem Überangebot an Veranstaltungen steuerte und die Aufnahmefähigkeit des Hörers steigerte, sodaß die Qualität wieder in ihre natürlichen Rechte treten konnte. Aber schon sind rührige Agenten am Werk, das neue Moment, das zweifellos einen geistigen Einschlag zeigt, dem alten Betrieb wieder nutzbar zu machen. In der Mehrzahl der Fälle bleibt die Berücksichtigung des neuen Schaffens in den Programmen und Spielplänen lediglich Kompromiß. Sie kommt, auch wenn sie aus Überzeugung geschieht, über den Anlaß der Aktualität im Grunde nicht hinaus. Es mag sein, daß eine konsequent neue Art der Musikpflege, wie Klemperer sie in Berlin anstrebt, allmählich auch eine neue Art zu hören allgemeiner heranbildet. Immer klarer wird es jedoch, daß Aufführungen neuer Werke allein nicht imstande sind, den auf der Form des romantischen „Erlebnisses" basierenden Typ unseres aus einer innerlich überwundenen Epoche übernommenen Musiklebens von innen heraus neu zu gestalten und eine im tieferen Sinne gegenwärtige Form zu schaffen. Es bedarf dazu einer unmittelbaren Berührung mit der Musik selbst, um wieder ein innerlich wahres und lebendiges Verhältnis des Hörers zu ihr herzustellen.

2.

Neue Musik ist wohl ihrem Wesen, nicht aber ihrer Erscheinungsform nach ein fest umrissener Begriff. Diese bietet dem Betrachter zwei Angriffsflächen. Wir unterscheiden eine horizontale und eine vertikale Schreibweise, ohne daß man deshalb schon heute ohne weiteres eine weltanschauliche Scheidung vornehmen könnte, wie sie für frühere Epochen der Musikgeschichte zweifellos zutrifft. So wäre man vielleicht geneigt, „vertikal" mit „romantisch" (und demgemäß „horizontal" mit „modern" im Sinne der neuen Musik) gleichzusetzen. Man würde jedoch damit in einer Übergangszeit keineswegs alle Erscheinungen erfassen und beispielsweise dem Schaffen vom Bartók, das doch zweifellos eine geistige Überhöhung der Gegensätze unserer Zeit bedeutet, nicht annähernd gerecht werden können. In letzter Instanz entscheidet die innere Haltung, so gewiß es auch ist, daß sie der gültigen Realisierung bedarf, um heute wirksam zu werden.

Man hat die Gemeinsamkeit gegenwärtiger Musikgesinnung – ob bewußt oder unbewußt, braucht hier nicht untersucht zu werden – durch die sehr anschauliche Bezeichnung „atonal“ recht glücklich und sinnvoll zum Ausdruck gebracht; sie umspannte das beiden Prinzipen gemeinsame Fehlen einer Beziehung auf die funktionelle Harmonik (Tonalität). Bedenklich und sinnlos ist sie erst, seit man Erscheinung und Wesen verwechselte und, wie etwa Paul Bekker in seiner Schrift „Von den Naturreichen des Klanges“, durch ihre Erscheinungsform das Wesen einer Musik erfassen wollte. In dem Augenblick wurde „Atonalität“ zu jenem Schlagwort, das als Lückenbüßer für Ahnungslosigkeit und Böswilligkeit feindseliger Betrachter, aber auch als irreführender, selbst dem gutwilligen Hörer tieferes Eindringen erschwerender Scheinbegriff sein ominöses Dasein führt. Seit Strawinskys „Oedipus Rex“ ist das Wort völlig der Lächerlichkeit preisgegeben, und im Lichte der Tonalität, die hier in einem wirklich neuen Sinne, in restloser Reinigung von allen Leitton- und Spannungstendenzen der romantischen Harmonik erreicht ist, sammelt sich die unentwegte Reaktion und schreibt unter dem Vorwande einer Aktualität, die wiederum Wesen und Erscheinungsform verwechselt, ihr reines Dur ahnungsloser denn zuvor.

Die klangliche Erscheinungsform allein sagt also, wenn überhaupt, so doch nur sehr bedingt etwas über das Wesen einer Musik aus. Die Entwicklung der neuen Musik vollends vollzog sich zunächst geradezu gegen den Klang, und zwar anfangs im durchaus gültigen Sinne einer Verinnerlichung. Dieser schärfste Abstoß von der Romantik erfolgte unter dem elementaren Ansturm der rein musikalischen Kräfte in Rhythmus, Linie und Klang. Ihre gemeinsame Triebkraft lag in dem wiedererwachenden Bewußtsein der Gesetzmäßigkeit des Tonmaterials selbst. Das Elementare wurde in wachsendem Maße vergeistigt, das Schwergewicht der vitalen Triebkräfte hat sich nach innen verschoben, ins Schaffenszentrum hinein. Eine neue Spielfreudigkeit steht hinter dem Werk. Der Klang hat letzte dynamische Erhitzung, letzte farbige Strahlung verloren, ist kühl, trocken, konkret, körnig geworden; der Rhythmus, der längst alle Fesseln metrischer Starrheit sprengte, hat die Elemente des Jazz geistig eingeschmolzen; die Linie, die das Gebäude der romantischen Harmonik vom Fundament, vom Bass aus unterhöhlte, verdichtet sich zu stärkstem Eigenleben und konzentrierter tektonischer Spannung. Das Gesetz der Form, das den aus sich selbst heraus motivierten Ablauf des Geschehens überwacht, bindet die Elemente zu letzter organischer Einheit.

Das Gebot der Autonomie des musikalischen Materials wurde die aktuelle Forderung der neuen Musik. In ihr spiegelt sich das Gegenwartbewußtsein einer Zeit, die Kunst nicht mehr in der Isoliertheit der Einzelpersönlichkeit, sondern in unmittelbarer Beziehung zum Leben selbst und seinen Forderungen sieht. „Neue Sachlichkeit“ und „Entpersönlichung“ sind die Schlagworte, mit denen die Umwelt auf diese Haltung reagierte. Sie wurden ebenso mißverstanden, wie man, auf dem romantischen Dogma der Klangbedeutung beharrend, im Klangbild der neuen Musik die Zerrissenheit einer Zeit sehen zu müssen glaubte, die mit äußerer Freiheit einen unleugbaren geistigen Tiefstand in sich begreift. Die Art des Kampfes gegen die neue Musik hat inzwischen längst gezeigt, auf welcher Seite heute in Wahrheit die geistigen Kräfte wirksam sind. Und die Tatsache kann nicht mehr bestritten werden, daß die neue Musik bereits Werte geschaffen hat, die, erzeugt aus dem intensivsten Erleben der Gegenwart, diese künstlerisch überhöhen und zu absoluter, zeitloser Gültigkeit aufragen.

3.

Die Entwicklung der neuen Musik zu einer neuen Tonalität brachte für die Allgemeinheit der Hörer als entscheidenden Gewinn die leichtere Aufnehmbarkeit der Werke. Die Frage nach dem Publikum gewinnt im Verlauf der Entwicklung ständig wachsende Bedeutung. Sie wird zum brennenden Problem, an dessen Lösung die besten Köpfe unentwegt arbeiten. An ihm erweist sich die äußere Beruhigung des modernen Schaffens als durchaus trügerisch.

Zunächst war die Situation verhältnismäßig einfach: man sammelte die kleine Schar Getreuer und isolierte sich vom Betrieb des öffentlichen Musiklebens. Allmählich wuchs die junge Kunst nicht nur materiell über die kleine kammermusikalische Besetzung, sondern auch ideell über den Rahmen dieser internen Veranstaltungen hinaus. Der Zusammenprall mit dem großen Publikum zeigte, daß es eine praktisch brauchbare, aktive Hörerschaft überhaupt nicht gab. Man lernte einsehen, daß die Schuld nicht, oder wenigstens nicht in erster Linie beim Publikum lag, sondern bei der jungen Kunst selbst, die mit ihrer Isolierung genau das gleiche getan hatte, wie die subjektiv oder artistisch übersteigerte Romantik, die schließlich auch nur noch „Eingeweihten" zugänglich war. Man hat die Konsequenzen daraus gezogen und sich, unter Einbeziehung der neu gewonnenen Stilmittel, überraschend schnell umgestellt. Man schreibt wieder eine Musik, die sich bewußt an den Hörer wendet, bewußt dem Zweck der Gemeinschaftsbildung dient, und man hat für sie die Bezeichnung „Gebrauchsmusik" geschaffen.

Es lag in der Natur dieser plötzlichen Umstellung, daß zunächst in einem Nachklingen der Romantik die Frage der Zweckhaftigkeit zu der der Qualität in Gegensatz trat. Die innere Erstarkung hat heute diesen vermeintlichen Konflikt längst ausgeglichen, und man hat auf dem neuen Wege Erfolge erzielt, die als schlagende Beweise für seine Richtigkeit anzusehen sind.

In zwei Richtungen sucht man das Ziel zu erreichen. Die eine wird am sinnfälligsten durch Weills „Dreigroschenoper" charakterisiert und am deutlichsten wohl als „Verbrauchsmusik" bezeichnet. Sie wendet sich an den Hörer als an den Musik-Verbraucher, sucht seine Musikbedürfnisse zu erfassen und mit künstlerischen Mitteln zu gestalten. Seine Aktualitäten sind es, die hier in Stoff und Musik Eingang gefunden und so in innigem Konnex mit den Fragen des Tages die Kluft zwischen Künstler und Publikum überbrückt haben. Hier äußert sich der „Mensch unserer Zeit" in Sprache und Gebärde der Gegenwart: eine höchst lebendige und eingängliche Form der Wechselbeziehung zwischen Gebenden und Empfangenden ist erreicht.

Die Vorzüge dieser schöpferischen Absichten liegen offen; sie sind von denkbar größter und unmittelbarster Bedeutung für die Heranziehung breitester Massen. Die Grenzen und Gefahren andererseits können nicht übersehen werden. Einmal ist das Bedenken nicht von der Hand zu weisen, daß über der Aktualität des Gegenstandes die Frage nach seiner Gegenwartsbedeutung in den Hintergrund gedrängt wird. Der heutige Mensch soll in dieser Musik sprechen – wir sahen vorhin, daß es ihn als einheitlichen Sammelbegriff kaum schon gibt. Die Gegensätze unserer Zeit sind zu vielgestaltig und einschneidend, als daß sie allein durch Aktualität überbrückt werden könnten. Immer wird es auf diesem Weg viele Mitläufer geben, die eben lediglich von der Aktualität des Stofflichen berührt werden, namentlich auf dem Gebiet der Oper.

Weniger groß erscheint dagegen die Gefahr eines Abgleitens in die Atmosphäre des Schlagers. Niveau ist schließlich selbstverständlich. Aber es interessiert in diesem Zusammenhang die Frage nach der Sprache dieser Musik. Wenn auch vorher eine Scheidung nach der weltanschaulichen Perspektive der „vertikalen" und der „horizontalen" Haltung der Musik für den Augenblick zurückgewiesen wurde, so ist doch mit Bestimmtheit anzunehmen, daß diese Frage später einmal im Hinblick auf große stilistische Zusammenhänge von wesentlicher Bedeutung wird. Die neue Musik wird sich hier klar zu entscheiden haben, und die Würde eines Musikers unserer Zeit liegt gerade darin, solche Entscheidungen bewußt herbeizuführen. Man darf sie nicht dem Publikum überlassen, wie es teilweise der Rundfunk tut, wo ja auch das Wort „Gebrauchs-Musik" bereits Schlagwortbedeutung anzunehmen beginnt. Alles hängt hier von Einsicht und Verantwortungsbewußtsein der Komponisten, von der Universalität des Lösungsversuches ab.

Die andere Richtung auf dem Wege der Heranbildung eines tragfähigen Publikums ist erstmalig von Hindemith eingeschlagen worden. Angeregt von den Ideen der Jugend-Musikbewegung stellt Hindemith die eigene praktische Betätigung des Musikfreundes in den Mittelpunkt seiner Aktivierungs-Bestrebungen. Diese Musik, wie sie etwa im „Schulwerk für instrumentales Zusammenspiel" Gestalt geworden ist, wendet sich in erster Linie an den Spieler und will ihn auf dem Wege eigener musikalischer Betätigung zu selbständigem Hören und zur Erkenntnis rein musikalischer Wesenheiten führen. Wie hier denkbar größte Einfachheit der Struktur erreicht und in höchstem Grade schöpferisch erfüllt ist, ohne daß die geistige und stilistische Haltung der neuen Musik geopfert oder die Gefahr eines trockenen Schematismus' heraufbeschworen wäre, das ergibt eine geradezu vorbildliche Lösung des Problems, das ein der Gegenwart zutiefst und in der ganzen Weite des Begriffs verbundener Musiker in höchst persönlicher Prägung aufgegriffen hat. Hier wird das Publikum zur Gemeinschaft – nicht im Sinne einer sektiererhaften Abschließung, sondern im Sinne stärkster und intensivster Beziehung zum Leben in seiner Totalität. Dieser Weg ist zweifellos mühevoller und langwieriger, aber er allein scheint die Garantie in sich zu bergen, ein wirklich echtes, durchaus unliterarisches Verhältnis des Menschen zur Musik, und nicht nur zur neuen Musik, zu schaffen.

Von hier aus erledigt sich die Frage nach der künftigen Gestalt unseres Musiklebens.

Hanns Gutman (Berlin)

GESCHMACK UND GEGENWART

Sofern der künstlerische Geschmack mit der Tradition engstens verknüpft ist, muß er auch an deren Erschütterung teilnehmen. Und in der Tat ist der Geschmack von der überall spürbaren Ratlosigkeit nicht minder betroffen als alle anderen Faktoren, die miteinander den kulturellen Aspekt einer Zeit ausmachen.

Das Geschmacksurteil ist für den, der Kunst niemals vom Gegenstand her, sondern immer nur von seiner Person aus betrachtet, die oberste Instanz. Ihre Entscheidungen sind unwiderruflich, und es gibt auch wirklich gar keine andere Instanz, die man gegen

sie anrufen könnte, denn der Geschmack als durch und durch subjektive Äußerung des Individuums ist schlechterdings souverän. Er ist Argumenten nicht zugänglich, Vernunft gegen ihn ins Feld führen heißt Windmühlen mit der Lanze bekämpfen; er ist unbeweisbar und folglich auch unwiderleglich. Auf jeder sachlichen Basis ist Diskussion möglich, aber der Einwand – „das ist nicht nach meinem Geschmack" – ist einfach entwaffnend. Und gerade in Zeiten des Irrens und Suchens wird das geschmackliche Werturteil zur eigentlichen Gefahr, weil es, unter dem Deckmantel einer bescheidenen Privatmeinung, mit umso diktatorischerem Anspruch auftritt, je weniger es fundiert ist.

Nur: daß die wenigsten einen eigenen Geschmack haben! Überlieferung und Umwelt bestimmen ihn. Die persönliche Note ist ein Zusatz, über den auch nur die Persönlichkeit verfügt. Willkürlichkeiten eines Eigenbrödlers werden relevant, doch nur dann, wenn sie mit produktiver Begabung sich paaren. Im anderen Falle gehen sie unbemerkt auf in jenem größeren Komplex, den man Zeitgeschmack nennt. Von diesem ist die Rede.

In Perioden einer auf Tradition und Gegenwart sicher ruhenden Kultur formiert das Kunstwerk den Geschmack. In revolutionären Zeiten verhält es sich zwar keineswegs umgekehrt, aber so, daß zwischen Produktion und Geschmack ein Abgrund klafft. Das ist der Tatbestand des Jahres 1929.

Diese Erkenntnis gilt ganz allgemein, mit erhöhtem Nachdruck jedoch für den Sonderfall der Musik. Am ehesten haben noch die Sprachkünste, die sich im Expressionismus denkbar weit von allem, was unter dem Ehrentitel des gesunden Menschenverstandes eine deminierende Rolle in der Geschmacksbildung spielt, entfernt hatten, die Beziehung zum Publikum wiedergefunden. (Und was ist schließlich das Publikum anderes als die Personifikation des geltenden Geschmackes?) Die bildenden Künste, deren als neu proklamierte Sachlichkeit doch nur eine Wiederentdeckung der Gegenständlichkeit war, befinden sich in ähnlicher, wenn auch nicht ebenso günstiger Lage. Hier hat die Thematik den der Form entgegengesetzten Widerstand oft überwinden können. Anders in der Musik, wo ja auch das greifbar Inhaltliche kaum ein Anhaltspunkt sein kann. Das zeitgenössische Schaffen lebt in der Gegenwart, der musikalische Geschmack lebt von der Vergangenheit. Und daß die beiden Welten längst nicht so heftig zusammenprallen, wie man vermuten könnte, liegt lediglich daran, daß sie sich im Grunde nur selten begegnen.

Ein wesentliches Ingrediens des Geschmackes ist nämlich die Bequemlichkeit. Erlaubt ist, was man kennt. So beruht auch die Vorliebe für die sogenannte klassische Musik viel weniger auf der Einsicht, daß diese unserem Empfinden adäquat ist, als viel eher auf dem Umstand, daß man ihre Melodien schon auswendig weiß. Der Geschmack flüchtet zu den Beständen der Tradition, um der Auseinandersetzung mit ungewohnten und neuartigen Erscheinungen zu entrinnen, die einzig der Verstand ihm erschließen könnte. Aber nichts ist bekanntlich so verhaßt wie die Zumutung, in Dingen der Kunst den Verstand zu Rate zu ziehen.

Und da haben wir den springenden Punkt: der Geschmack beruft sich auf das Gefühl. Da er sich hierbei auf die bis zum Überdruß wiederholte Behauptung von der Gefühllosigkeit der Gegenwart beziehen darf, so glaubt er sich legitimiert; er zieht sich zurück und läßt sich Brahms vorspielen. Hier darf gesagt werden (obschon es nicht

unmittelbar zum Thema gehört), daß dieser ewig wiedergekaute Vorwurf der Gefühllosigkeit oder gar Gefühlsfeindlichkeit nicht treffend ist oder doch nur für einen sehr kleinen Ausschnitt der neuzeitlichen Musikgeschichte. Wer freilich sein Geschmacksurteil aus Hildach und Sinding bezieht, der mag Hindemith als maschinell empfinden. Daran ist jedoch nicht Hindemith schuld!

Aber der heute geltende musikalische Geschmack meint ja auch gar nicht das echte Gefühl, dessen noch nie eine Kunst hat entraten können, sondern seinen sentimentalen Ausdruck. Er sagt „Gefühl" und meint „Sentimentalität". Obgleich schon eine ganze Reihe von Jahren verstrichen ist, seit Cocteau seinen Bannfluch gegen alle Musik, die man „den Kopf in den Händen" anhört, geschleudert hat, so ist doch die Gattung solcher Hörer, die zur Musik im Verhältnis der seelischen Hörigkeit stehen, noch immer, in Deutschland wenigstens, stattlich vertreten. Man kann sie in allen Konzertsälen beobachten: ich nenne sie die Adagio-Jäger. Sie reagieren nur auf langsame Sätze; da aber heftig. Den ersten Allegro-Satz einer Sinfonie benützen sie, nach Bekannten Ausschau zu halten, im Scherzo lächeln sie pflichtschuldig, im Presto-Finale bereiten sie sich zum Beifall vor. Aber das Largo, Adagio (allenfalls Andante) ist ihre Domäne; da brechen sie automatisch zusammen, schließen die Augen und sind verzückt. Und da es tatsächlich und zum Glück in der gegenwärtigen Musik wenig Anlaß zu solchem Tun gibt, da die Werke von Strawinsky, Hindemith oder Weill eher dazu herausfordern, die Hände über dem Kopf als vor dem Gesicht zusammenzuschlagen, so führt die oben bezeichnete Geschmacksrichtung schnurstracks ins vorige Jahrhundert zurück.

Scherz beiseite; der Fall ist ernst genug. Er liegt auch tiefer. Denn die unübersehbare Spaltung zwischen Geschmack und Schaffen weitet sich zu einer Kluft zwischen Lebensform und Gegenwart. Wie der Geschmack die Beziehungsnorm des Nichtkünstlers zur Kunst ist, so stellt die Lebensform das Verhältnis des Individuums zur Zeit dar. Peter Panter hat unsere Zeit einen Biedermeier mit Lautsprecher gescholten. Und so ist es. Wir leben durchaus nicht in der Gegenwart, in der wir doch dem Datum nach angesiedelt sind. Das zwanzigste Jahrhundert ist einstweilen noch die Rumpelkammer des neunzehnten. Künstlerischer Geschmack und Lebensstil sind doch nur verschiedene Kundgebungen der gleichen Gesinnung. Es ist nicht wahrscheinlich, daß jemand in Stahlrohr, Glas und Gurten wohnen und zugleich für den Trompeter von Säckingen schwärmen wird. Und so muß man vermuten, daß die Feindseligkeiten zwischen Geschmack und Gegenwart erst dann beigelegt sein werden, wenn diese einmal nicht mehr nur im Kalender steht.

An der Rückläufigkeit des musikalischen Geschmackes ist eine gewisse Art hermeneutisch aufklärender Musikschriftstellerei bestimmt mitschuldig. Doch ist der Geschmack gerade einer der unerziehbarsten Instinkte. Man kann seine Tendenz unterstreichen, sie durch angeblich sachliche Argumente bestätigend stärken, aber sie willentlich radikal verändern kann man kaum. Denn der Geschmack darf nicht verwechselt werden mit jenem schwer definierbaren Konglomerat, das sich „guter Geschmack" benennt. Der allerdings ist lernbar und lehrbar. Man kann einem Menschen beibringen, daß der gute Geschmack es verbietet, zum schwarzen Anzug braune Strümpfe zu tragen, Fisch mit dem Messer zu essen oder in der Kirche einen Foxtrott zu pfeifen. Seine geschmackliche Neigung

von Wagner abspenstig zu machen, wird nie gelingen, solange er sich nicht aus eigenem Instinkt abwendet. Möglich (und immer wieder notwendig) ist: die Menschen zur Auseinandersetzung mit dem Neuen zu zwingen. Ob ihr Geschmack davon tangiert wird, steht dahin.

Und doch ist, trotz allem, eine leise Wandlung des musikalischen Geschmacks zuweilen zu verspüren. Leute, die über den neuen Stil noch Zeter und Mordio schreien, bringen etwa für Klemperers straffe, entschwulstete Bach-Interpretation allerhand Begeisterung auf. Sie sehen anscheinend nicht, daß hier nur reproduktiv das Gleiche geleistet wird, was sie, wenn es in produktiver Gestalt auftritt, ablehnen.

Noch ist eine andere Entwicklung in diesem Zusammenhang nicht außer Acht zu lassen. Die neue Pädagogik will, wie man weiß, das Hören von Musik aus der Sphäre des Genießens in den Bezirk tätiger Anteilnahme des einzelnen rücken. Gelingt das, so verliert der Geschmack seine Geltung. Denn nur für den Genuß ist der Geschmack überhaupt eine Instanz. Aber ich glaube nicht, daß jemals irgendeine Kunst die Funktion eines immateriellen Genusses völlig verlieren wird; sicher ist nur, daß der Genuß nicht das Endziel der Kunst sein kann. Aber erst der Tag, an dem auch der musikalische Geschmack sich wiederum zur Gegenwart bekennt (mag diese auch dann erheblich andere Züge tragen als die augenblickliche) – erst dieser Tag wird den Wiederanbruch einer gesicherten Musikkultur begrüßen.

AUSLAND

Alfredo Casella (Rom)

ÜBER NEUKLASSISCHE MUSIK

1.

Es gibt keine Kunstrichtung, so widersinnig und unbegründet sie anfangs auch scheinen mag, die nicht irgendwie gerechtfertigt ist. Allzuhäufig geschieht es, daß unsere guten Kritiker, nicht immer ihrer schweren Aufgabe gewachsen, in das geistige Mühsal einer komplizierten Epoche, wie es die unsere ist, hineinzuleuchten, – sich ihrer Bürde zu entledigen meinen, wenn sie jeden Versuch einer Neuorientierung mit Modetorheit, Grillen und vor allem mit Durst nach Berühmtheit abfertigen wollen. Das ist eine gar zu naive Betrachtungsweise, die auch gefährlich werden könnte, stünde es nicht längst fest, daß die Musikkritik, selbst wenn sie wunderbarerweise wertvoll ist, auf den Lauf der Dinge keinen nennenswerten Einfluß übt. Um auf das obige Thema zurückzukehren, sei bemerkt, daß man ständig so unsinnige und oft so gehässige Dinge zu lesen bekommt, daß es zunächst notwendig ist, die Sachlage klarzulegen.

Wenn es heute gar so gern heißt, daß die neue Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts anti-romantisch ist, so stimmt dies zum Teil. Aber die gegenwärtige Reaktion gegen die Kunst des vorigen Jahrhunderts sollte besser definiert werden: Kampf gegen die dekadente Romantik und genauer, gegen die nach-wagnerische Periode 1880 – 1914.

Ebenso bekämpft auf politischem Gebiet das gegenwärtige Regime in Italien keineswegs den Liberalismus des „Risorgimento“, sondern seine dekadenten Ausläufer aus der vorgenannten Periode, die sich etwas über die Kriegszeit, bis zum Jahre 1922 hinauszog. Wie dem auch sei: selbst wenn diese allgemeine Neigung gegen die Romantik vielleicht weniger tief und weniger radikal ist, als sie zunächst scheinen mag, selbst wenn sie das Schlechteste an der Romantik und nicht, letzten Endes, ihr Bestes zurückstößt, so erscheint es dennoch notwendig, in dieser höchst wichtigen geistigen Tatsache einen bereits geschichtlichen Wert zu erblicken, weshalb es schade um die Zeit wäre, nicht nur ihre Existenz, sondern auch ihre große Bedeutung zu leugnen. Erst wenn wir diese gewaltige Erscheinung als eine vollendete Tatsache betrachten, wenn wir ihren Ursprung, ihre Bedeutung, ihre Konsequenzen nicht mehr in die bequemen und naiven Begriffe von „Mode“ und „Pose“ zwängen wollen, so ist es leichter über die wahren Ursachen jener Kunstrichtung nachzuforschen, die man gemeinhin, in Ermangelung eines Besseren, „Neuklassik“ nennt.

Für viele Irrtümer kann die Romantik zur Verantwortung gezogen werden. Zunächst für die Erfindung des abgerissenen und langlockigen Künstlers, Typus „Rodolfo“. Ein weiteres Übel ist die Vorstellung der Kunst als „Gabe Gottes“, welche in den Gehirnen der biederen Bürger zur lieblichen Idee gedieh (und bei den italienischen Kritikern noch immer vorherrscht), daß nämlich die künstlerische Schöpfung ahnungslos vor sich zu gehen hat; das bedeutet aber anders ausgedrückt nichts weniger, als daß das Genie ein vollkommener Dummkopf sein kann. Doch ein weiterer schwerer Irrtum bestand darin, daß das neunzehnte Jahrhundert die künstlerische Disziplin, die strenge Schulung abzubauen begann. Man meinte, die Kunst müsse „frei“ sein, sowie sich gleichzeitig die ebenso falsche Idee der individuellen Freiheit ausbreitete, die eben daran ist, in der modernen Welt kläglich zugrunde zu gehen.

Freiheit, wahre und höchste Freiheit, die erkämpft sich der geniale Künstler nur im Kampf gegen harte Knechtschaften. Palestrina im Kampf gegen die strenge Vokalpolyphonie, Bach gegen Fuge und Passacaglia, Beethoven gegen Sonate und Symphonie, und so gelangten sie zum vollständigen Sieg des Geistes über die Materie. Wie sagt doch Giovanni Papini in seiner „Opera Prima“ gelegentlich des Reims in der Dichtung: „Diese Zwangsform ist so notwendig wie Gott, und existierte sie nicht, sie müßte eigens erfunden werden!“ Und ebenso ist es mit jedem einzelnen der so heilsamen Widerstände, die sich im Laufe der Jahrhunderte gegen den Schöpfer angesammelt haben und gleichsam einen fast unüberwindlichen Wall bilden, welcher die Schönheit vor der Profanierung durch Unwürdige beschützt und verteidigt.

Wenn wir nun zugeben, daß eine Rückkehr zur künstlerischen Zucht vor acht oder zehn Jahren infolge der damals sich verbreitenden Anarchie eine Notwendigkeit geworden war, wollen wir jetzt einen Blick darauf werfen, wie sich jene Rückkehr in der Musik ausgedrückt hat und wem wir sie zu verdanken haben.

Bis vor kurzem liebte es die in- und ausländische Kritik, die größte Bedeutung den beiden hauptsächlichen Strömungen oder Tendenzen beizumessen, die von dem dekadenten und atonalen Schönberg einerseits, vom reaktionären und diatonischen Strawinsky andererseits angeführt waren. Diese Klassifikation kann man zwar als recht simpel bezeichnen, keinesfalls aber als falsch, da tatsächlich das Hauptproblem der Musik des

letzten Jahrzehnts darin bestand, ob sich die Tonalität im Kampf gegen die drohende Auflösung des alten Tonsystems durch die atonale Theorie würde behaupten können. Und die Größe Strawinskys beruht eben darin, mit ungeschlachter Herrschergeste den Rechten des Aufbaus, des Dynamismus, des Rhythmus, der Sachlichkeit, kurzum, der gegen-impressionistischen Kräfte neue Geltung verschafft und den altererbten tonalen Sinn, der mit „Tristan" seinen ersten Stoß erhalten hatte, definitiv wiedereingesetzt zu haben. Daher darf man mit vollem Recht Werke wie „Petruschka", „Noces" „Die Geschichte eines Soldaten" in bestem Sinn klassisch nennen. Das sind sie nämlich in Wahrheit zufolge ihres traditionellen Geistes, ihrer Architektur und ihres wunderbaren Gleichgewichts zwischen Idee und Mittel, die ihnen eine im Laufe der Jahre stets wachsende Lebenskraft sichern. Unter diesem Gesichtspunkt besteht kein Zweifel, daß Strawinsky als „klassisch" bezeichnet werden kann, wenngleich jene Werke seinerzeit kühn revolutionär anmuteten.

2.

Die Neuklassik hat sich in letzter Zeit auch in Italien kundgetan. In der Malerei nimmt sie einen ansehnlichen Platz als sogenannte „Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts" ein. In der Bildhauerei hat sie bereits hochwichtige Ergebnisse aufzuweisen, wie z. B. die Schöpfung Quirino Ruggeris. In der Musik . . .

In der Musik: da muß ich diesmal jede Bescheidenheit zurückstellen und von mir reden. In den letzten Jahren hat man mir vielfach, im Ausland und sogar in der Heimat, aus jener Rückkehr zur „reinen" Musik einen Vorwurf gemacht, die tatsächlich nichts anderes ist als die wahre, edle und freimütige Musik, ohne irgend ein Überbleibsel der vulgären romantisch-melodramatischen Gefühlsduselei. Allein, nicht immer entsprechen die Definierungen meines letzten Stils der Wahrheit. Von jenen Kritikern ganz abgesehen, die da von meinem ständigen Verwandlungsgeist reden und die Behauptung aufstellen, daß ich mit jedem neuen Werk eine neue Haut und einen neuen Stil anlege, bleiben noch immer jene wie Einstein oder Gasco, die es bequem und einfach finden, zu behaupten, meine Neuklassik komme von der Strawinskys her, daß ich also wie eine schöne Frau, einfach der Pariser Mode nachlaufe (hat doch im Vorjahr Herr Schäffner in Paris sogar geschrieben, daß meine „Scarlattiana" von den . . . „Biches" von Poulenc herrühren!).

Warum man mich in- und außerhalb Italiens „Neuklassiker" getauft hat, ist mir unbekannt. Kein Zweifel besteht darüber, daß alle gleichaltrigen Italiener noch der Romantik und der Lyrik der Vorkriegszeit huldigen. Wodurch ich als einziger einer ganzen Generation jene Mentalität überwunden habe, könnte ich nicht erklären. Und umso weniger möchte ich den Eindruck erwecken, als ob mir dies ein Anlaß sei, auf meine Kollegen hinunterzuschauen, für die ich viel Bewunderung übrig babe und die ich bekanntermaßen immer mit allen meinen Kräften in der ganzen Welt verteidigt habe. Doch seit meiner frühesten Jugend bevorzugte ich die reinste und strengste Musik, die Musik Bachs, Händels und Beethovens. Mein Temperament hat mich immer zu der klassischen Musik hingetrieben, während ich für die romantische wenig übrig habe. Aus dieser besonderen Veranlagung, sowie aus der strengen Musikerziehung meiner Eltern kann man wohl teilweise meine beständige Neigung zur Klassik erklären.

Jüngst hat ein ausländischer Kritiker, ein Pariser, geschrieben, die moderne italienische Musik habe endlich „réappris le rire rossinien", wobei mir der Hauptanteil am Verdienst

jener Wiedergeburt zugeschrieben wurde. Das weiß ich nicht. Doch kann ich sagen, daß die Notwendigkeit unserer Musik, sich in einem konstruktiven, dynamischen, leichten, elastischen Sinn, zu gleicher Zeit streng und episch (dies sogar in der Komik) zu entwickeln, eine meiner grundlegenden Ideen darstellt, deren Vorhandensein ich bereits erschöpfend in meiner Komposition „Italia", also vor zwanzig Jahren bewiesen habe.

Ich muß es jetzt offen eingestehen: niemals habe ich darnach getrachtet, weder klassisch noch neuklassisch zu sein. Doch bin ich der Meinung, daß unsere Musik, sofern sie wirklich eine Wiedergeburt erleben und gleichzeitig als nationale und internationale Macht sich Geltung verschaffen will – ohne natürlich das neunzehnte Jahrhundert, das viel Großes hervorbrachte, zu verleugnen – einen neuen Stützpunkt in der italienischen Präromantik suchen muß.

Auch muß ich bemerken, daß meine Musik, die in den letzten zehn Jahren unleugbare Kennzeichen wahren, traditionellen Nationalcharakters, der notgedrungen auch klassizistisch sein mußte, angenommen hat, durch eine langsame, mühevolle Klärungsarbeit dazu gelangt ist, welche meine schöpferische Anspannung eben zu jener Reife nach und nach geführt hat; es wäre daher recht naiv, wollte man die Ursache davon dem jüngsten Verhalten Strawinskys zuschreiben. Es ist ja richtig, daß der Russe in den letzten Jahren eifrig unsere Vergangenheit studiert zu haben scheint; zum Beweise denke man an seine „Pulcinella" nach Pergolese. Es scheint auch, daß die neuen Generationen Frankreichs, seinem Beispiel folgend, die historische und ästhetische Bedeutung unseres Seicento und Settecento bemerkt haben. Doch wäre es wohl etwas verfehlt, zu argwöhnen, daß wir zu einem Pariser Russen in die Lehre gehen mußten, um ein fließendes, toskanisches Italienisch zu lernen.

Der Einfluß Strawinskys war bei uns ganz schwach, der Schönbergs überhaupt nicht vorhanden. Daß zwischen der Musik Strawinskys und unserer kultiviertesten Musik eine gewisse Verwandtschaft besteht, kann nicht geleugnet werden. Doch handelt es sich dabei um die Merkmale einer Epoche, welche die verschiedensten Stile gleichsetzen. Erscheinen uns nicht heute Kompositionen von Bach, Scarlatti, Händel und Rameau, die doch so grundverschieden, manchmal sogar gegensätzlich sind, mit den unverkennbaren Merkmalen des Barocks ausgestattet, der sie alle gebar und großzog? So sei denn der Vorwurf einer Beeinflussung durch Strawinsky, den fremde und italienische Musikschriftsteller gegen die jüngste italienische Musikströmung noch immer erheben, endgiltig und mit Entrüstung zurückgewiesen!

Es heißt oft, daß man dort, wo ich hinkomme, keine langweilige Musik mehr hört. Das will ich hoffen! Und wenn es mir gelingen wird oder wenn ich einen bedeutenden Anteil daran haben werde, meine Heimat von gewisser „Gottesgeißel-Musik" befreit zu wissen, dann werde ich ruhig die Augen schließen können.

Man wird vielleicht einen scheinbaren Widerspruch wahrnehmen zwischen diesem frivolen Glaubenbekenntnis und jener Strenge, die ich die Jungen lehre und die eher einer steifen Zucht gleicht als dem Ausdruck frischer und empfundener Heiterkeit.

Aber aus solchen scheinbaren Widersprüchen besteht häufig die Tätigkeit der Künstler. Es sei mir gestattet, bei dieser Gelegenheit das Beispiel Verdis in Erinnerung zu bringen, der eines schönen Tags den berühmten Satz schrieb, daß die Idee, „das Publikum zu unterhalten", ihm die Schamröte ins Gesicht treibe. Aber man bedenke,

wie wenig Verdi sich an seine Prinzipien gehalten hat: nicht eine einzige langweilige Oper hat er geschrieben . . .

Zusammenfassend bin ich der Meinung, daß die italienische Musik heute zu einem beneidenswerten Grad von Unabhängigkeit gelangt ist. In unserer Kunst, wie in jeder modernen geistigen Kundgebung Italiens wird stufenweise das vollkommenste Gleichgewicht zwischen Tradition und Moderne erklommen. Daß dann diese neue Tonkunst klassische Kennzeichen besitzt, ist uns Italienern nur natürlich.

(übersetzt von Georg Friedrich Winternitz)

RUNDFUNK - FILM - SCHALLPLATTE

Mit dem Ausbau dieser Rubrik setzt eine gemeinsame Arbeit der vier Unterzeichneten ein. Sie erstrebt die allmähliche Durchdringung aller wesentlichen Fragen der technischen nnd mechanischen Musik. Wichtigste Zeitprobleme, an deren Lösung die besten Köpfe der Gegenwart beteiligt und viele Tausende von Hörern und Musikverbrauchern interessiert sind, sollen hier zur Sprache gebracht werden. Hervorragende Fachleute haben ihre Mitarbeit zugesagt und werden sich an dieser Stelle über alle Rundfunk, Film, Schallplatte und technische Musik betreffenden Themen äußern. Unsere gemeinsame Arbeit wird vor allem darauf gerichtet sein, den Wurzeln aller dieser Erscheinungen nachzugehen und sie andererseits in ihren letzten Auswirkungen und Verästelungen zu erfassen. Jede Konzertvorführung im Rundfunk ist ein soziologisches Problem. Umschichtung des Hörerkreises, neue Beziehungen des Kunstwerks zum Verbraucher bedingen Veränderungen des Werkes selbst. Hier mündet die Fragestellung in die Musik zurück.

Daneben sollen die wesentlichen Erscheinungsformen auf allen hier in Frage stehenden Gebieten untersucht und gewertet werden. Wir sind uns bewußt, daß produktive Kritik an ihnen nicht vom Schreibtisch aus geübt werden kann, sondern auf praktischen Kenntnissen und Erfahrungen beruhen muß. Ein völliges Sich-Abschließen von der praktischen Mitarbeit etwa am Rundfunk ist nicht möglich; der Rundfunk hat auch in dieser Hinsicht eine ganz neue Situation geschaffen. Es wäre für den kritischen Betrachter weder zweckmäßig noch notwendig, den Trennungsstrich zwischen seiner distanzierten Einstellung und dem Objekt selbst so scharf und unüberschreitbar zu ziehen, wie dies von der Theater- und Konzertkritik gefordert wird.

Hans Mersmann, Eberhard Preußner, Heinrich Strobel und Frank Warschauer.

Frank Warschauer (Berlin)

DER MUSIKER UND DIE FUNKORGANISATION

Es herrscht bei allen Künstlern eine Abneigung dagegen, sich mit Organisationsfragen zu beschäftigen. Aber es ist notwendig, zu erkennen, daß diese negative Haltung das Produkt einer vergehenden Epoche ist. Der privaten Lebenssphäre in der Musik,

wie in allen anderen Künsten, entspricht das ausschließliche Interesse für die eigene Stellung und die Entwicklung des individuellen Lebensaufbaues. Die mächtige Bewegung, die uns zwingt, die private Lebenssphäre in den Künsten zu verlassen, findet ihr Gegenstück in einer veränderten Haltung zu den sozialen Konsequenzen der kulturellen Umschichtungsvorgänge, die durch die Technik bedingt sind.

Das wird sich nirgends deutlicher bemerkbar machen, als in der Stellung des Musikers zu der Funkorganisation. Hier ist zum ersten Mal als Folge der Technisierung ein einheitliches, aus bestimmten Kraftwirkungen entstandenes System an Stelle von einer Unzahl von Einzelbeziehungen getreten. Jede Betrachtung darüber, jede Aktion zur Beeinflussung einer solchen Organisation muß notwendig über den Einzelfall hinaus zur Zusammenfassung bestimmter Gruppen und Kraftelemente führen.

Das Interesse an dem Aufbau einer solchen Organisation, der Versuch, darauf einzuwirken, ergibt sich notwendig aus der kritischen Betrachtung der Einzeltatsachen. So wichtig es ist, Kritik gegenüber den Darbietungen des Rundfunks zunächst einmal unter den gleichen Wertvoraussetzungen zu üben, wie es sonst geschieht, so bedenklich wäre es, wenn man die völlig andersartige Situation verkennen würde, der man sich hier im Vergleich etwa zu dem Konzertleben gegenübersieht. Jede Feststellung, die von Darbietungen des Rundfunks gemacht wird, muß logischerweise als die Frage nach den Gründen bestimmter Mängel oder Vorzüge mit sich bringen. Sonst begeht man den Fehler, der im Rundfunk allmählich abschafft wird: daß man dessen Gegebenheiten mit dem sonst Vorhandenen verwechselt. Ein Funkkonzert ist in sozialer Hinsicht durchaus etwas anderes, als ein Konzert unter den gewöhnlichen Bedingungen; und dies muß gerade in dem Augenblick festgestellt werden, in dem die lächerlichen Wertungen technischer Wiedergabe als solcher zweiten Ranges definitiv zu verschwinden beginnen.

An einem Beispiel gesagt: an einem Sender ist mit der denkbar größten Beharrlichkeit ein Dirigent zweiten Ranges tätig. Die bloße Feststellung dieser Tatsache wird notwendig mit der Frage verbunden sein, wodurch dies möglich ist, und wie es überhaupt kommt, daß in dieser ganzen Organisation Konventionen herrschen, die sonst einigermaßen unbekannt sind. Es wird dann weiter gefragt werden müssen, welche Mittel es überhaupt gibt, um unfähige Personen von ihren Posten zu entfernen; welche Stellen über die Neubesetzung solcher Posten zu entscheiden haben und welche Wahrscheinlichkeiten für eine einigermaßen sinnvolle Entscheidung vorhanden sind. Dabei wird sich dann sehr rasch ergeben, daß bei aller wesentlichen Verbesserung des Gesamtniveaus im Rundfunk ein Ausbau und eines Tages ein vollständiger Umbau dieser Organisation zu einer Schicksalsfrage des Musiklebens und darüber hinaus des geistig-künstlerischen Lebens überhaupt werden muß. Das wird vielen heute noch übertrieben klingen; aber vielleicht wird sich allmählich die Berechtigung so gewichtiger Formulierungen ergeben.

Ich möchte einige Tatsachen mitteilen, welche die Situation ziemlich deutlich beleuchten. Die Rundfunkorganisation hat ihre Machtposition durch ihr Monopol und den regelmäßigen Zufluß großer Geldsummen. Von diesen hat bisher die Reichspost einen bestimmten, großen Teil erhalten. Der Rest steht den Sendegesellschaften für Verwaltungsausgaben und für die Programmbildung zur Verfügung. Diese Summen sind naturgemäß die Basis für jede künstlerische Arbeit. Wenn hierin Veränderungen eintreten, so muß

das ganze Gebäude ins Wanken kommen, das heißt: an der Art solcher Veränderungen ist jeder einzelne, die für die Programmgestaltung verantwortlichen Personen ebenso wie alle Mitwirkenden und schließlich die passiv Hörenden, in irgend einer Form interessiert. Wenn zum Beispiel die zur Verfügung stehenden Summen plötzlich wesentlich geringer würden, so ist es sehr wahrscheinlich, das sich das Qualitätsniveau senken müßte, und daran würde dann durch noch so scharfe Einzelkritiken nichts Entscheidendes zu ändern sein.

Ein ähnlicher Fall liegt nun jetzt vor, wobei freilich noch nicht deutlich ist, welcher Art die Auswirkungen der neuen wirtschaftlichen Situation sein werden. Daß sie günstig sind, kann man jedenfalls nicht annehmen. Es ist plötzlich über Nacht der Anteil an den Funkgebühren, der den Sendegesellschaften für die Programmbildung zur Verfügung steht, zu Gunsten der Reichspost wesentlich herabgesetzt worden, allerdings unter Schonung der kleinen Sender unter 300000 Hörer. Die Post verwendet diese Gelder, um ein neues Netz von Großsendern in ganz Deutschland zu errichten. Der leidtragende Teil sind alle, die an der geistig-kulturellen Arbeit des Rundfunks mitwirken. Sie sind es, die einen technischen Neuaufbau zu bezahlen haben. In einer solchen Situation klingt es wie Hohn, wenn ein Vertreter der Reichspost bei einer Pressekonferenz versicherte, um die finanziellen Mittel für die Verwirklichung der technischen Pläne brauchte man sich nicht zu bangen. Die Post braucht sich in der Tat nicht zu bangen, wohl aber alle geistig arbeitenden Menschen, die im Rundfunk ein neues Feld ihrer Tätigkeit, neue Wirkungs- und Existenzmöglichkeiten gefunden haben.

Nun ist der Einblick in die Wirtschaftsführung einer solchen Organisation eine schwierige Sache und soll hier nicht durchgeführt werden. Es darf auch nicht vergessen werden, daß der Geldhunger der Post sehr wesentlich mit durch die Reparationslasten bedingt ist, von denen sie einen wesentlichen Teil trägt. Was aber unter allen Umständen indiskutabel bleibt, ist die Form, in der solche Entscheidungen zustande kommen. Nicht einmal die Intendanten der Sendestellen wurden vorher gefragt; man stellte sie eines Tages völlig überraschend vor ein fait accompli; ein Protest dagegen wurde nur auf der Funkdichtertagung in Kassel erhoben: er blieb aber ohne den geringsten Einfluß, teils wegen seiner wenig geschickten Form, teils deswegen, weil die jetzige Funkorganisation einen entscheidenden Einfluß der geistig Schaffenden nicht zuläßt; mögen auch immer deutlicher einzelne Persönlichkeiten in der Reichsrundfunkgesellschaft und an den einzelnen Sendestellen dies wünschen.

Es wird also künftig gespart werden müssen: und es gibt Kenner der Verhältnisse, die darin eine wesentliche Gefahr für die Funkentwicklung überhaupt sehen. Umgekehrt muß gesagt werden, daß jede aktive Einflußnahme auf den Rundfunk, wie sie jetzt notwendig ist, als Erstes und Wichtigstes erreichen muß, derartig grundlegende Entscheidungen in dieser Form, das heißt ohne jede Möglichkeit des Eingreifens, unmöglich zu machen. Das aber kann nur geschehen, wenn dem neuen System der Funkorganisation allmählich ein ebenso neues System der Gruppierung auf der anderen Seite entgegengesetzt wird. Dies ist umso notwendiger, als in einer gar nicht fernen Zeit die vollständige Neuorganisation des Rundfunks zur Diskussion stehen wird — vorausgesetzt nämlich, daß die Beteiligten intensiv genug an der Sache Anteil nehmen, um überhaupt eine Diskussion herbeizuführen. Denn was in England nach zwei Jahren

Rundfunk als dringend durchgeführt wurde: ein sinnvoller Aufbau auf Grund der bestehenden Erfahrungen – das wird hier etwa zehn Jahre später als dort in einigen Jahren erfolgen müssen, wenn die jetzt bestehenden Verträge der Sendegesellschaften mit der Post abgelaufen sind. Dann wird voraussichtlich mit Hilfe eines Reichsrundfunkgesetzes die Möglichkeit gegeben sein, nach den jetzt als berechtigt anerkannten Forderungen ein ganz neues System an die Stelle des bestehenden zu setzen.

Die Pläne und Möglichkeiten, die dafür bestehen' schon jetzt zu diskutieren, wird eine wesentliche Aufgabe der hier erfolgenden publizistischen Arbeit sein.

Eberhard Preußner

SITUATION DES TONFILMS

So stark wie nur je technische Erfindungen, die Lokomotive, das Auto, die Glühbirne, das Telefon, das Radio sich durchsetzten, verbreitet sich der Tonfilm. Die Provinzstädte folgen dem Vorbild der Reichshauptstadt; überall werden die ersten Tonfilme dem breitem Publikum vorgeführt. Niemand kann sich ganz dem Einfluß entziehen, und selbst die Literatur nimmt bereits Stellung zum Tonfilm: Shaw in der „Melodie der Welt" und auch en passant in seinem „Kaiser von Amerika"; Thomas Mann in einer Lessingrede im Tonfilm; Rudolf Frank in zwei Artikeln, in einer „kleinen Dramaturgie des Tonfilms" im Berliner Börsencourier und in der „Therapie des Tonfilms" in der „Literatur".

Die Bereitschaft, die neue Verkündigung der Technik aufzunehmen, ist vorhanden. Die Situation aber, in die wir gegenwärtig durch die Produktion geraten sind, droht diese Bereitschaft wieder zu verschütten. Zeichnen wir ganz sachlich und ohne kritische Schärfe die gegenwärtige Situation des Tonfilms nach, so ergibt sich folgendes Bild:

Am Anfang steht das Geschäft. Zwischen Technik und Kunst schaltet es sich zunächst noch vorsichtig, dann sehr offenkundig und ausschließlich ein. Von Amerika her ging das Gerücht, daß mit dem Tonfilm sehr viel zu verdienen sei. Nun wollte auch in der alten Welt jeder der erste Nutznießer dieses Geschäftes sein. Die Lichtspieltheater stellten sich plötzlich um; man hatte ja nicht umsonst aus Kriegs- und Inflationszeiten gelernt, wie gewinnbringend die schnell entschlossene Umstellung in der Produktion sein kann. Man löste also an vielen Orten die großen Filmorchester auf und schaffte sich die Apparaturen an.

Dabei ist die einfache Überlegung, aus der heraus diese Umstellung gerechtfertigt werden kann, nämlich, daß dem mechanischen Film auch die mechanische Musik adäquat sein müsse, durchaus einleuchtend. Die vielen Klagen über den toten, leblosen, unmenschlichen Klang der Musik in der mechanischen Wiedergabe können uns nicht irreführen. Auch wollen wir uns davor hüten, uns durch soziale Einwände, die auf die Gefährdung eines ganzen Musikerstandes, des Kinomusikers, aufmerksam machen, allzu sehr betören zu lassen, wenngleich wir nicht leichtfertig über diese Gefahr hinwegsehen wollen. Doch seien wir uns darüber klar: wenn durch die vollkommene

Angliederung des mechanischen Bildes und der mechanischen Musik wirklich neue wesentliche künstlerische Werke geschaffen werden, so könnte selbst dieser soziale Gesichtspunkt auf die weitere Entwicklung doch keinen ernstlich retardierenden Einfluß ausüben.

Gerade um die Frage nach dem neuen künstlerischen Wert aber handelt es sich, wenn wir uns Rechenschaft über die Situation geben wollen. Die Beantwortung der Frage wird dem, der lieber Positives als Negatives ausspricht, schwer; doch muß sie klar gegeben werden, um den Weg für Künftiges freizumachen: In den Tonfilmen, die in den letzten Tagen, Wochen und Monaten in Berlin in den großen Lichtspielhäusern gezeigt wurden, herrscht eitel Kitsch. Von künstlerischem Wert ist oft kaum eine Spur zu entdecken. Als seien plötzlich alle Groschen-Schundromane zu neuem und erst wahrhaft glanz- und klangvollem Leben erwacht, so durchzieht den Tonfilm eine neue Sentimentalität, die abstoßend wirkt.

Sentimentalität in der Musik, Sentimentalität in der Sprache, Sentimentalität im Bild!

Um nur ja recht deutlich zu werden und um recht primitiv zu bleiben, wird der Sprechfilm (versteht sich mit Musikeinlagen) bevorzugt. Künstlerisches Eigenleben, gewonnen aus einer neuen Einstellung der Sprache zur Bildbewegung, wird nicht einmal in den Ansätzen versucht. Theaterpathos auf die Leinwand geworfen, wirkt dumm und grotesk. Sie sehen und hören überall: das Zerrbild eines dramatischen Gesamtkunstwerks, in dem jedes jedem widerspricht und kein Teil zum anderen paßt.

Daß es besondere Möglichkeiten dieser Gattung Klangfilm geben muß, daß Grenzen des Tonfilms existieren, darüber nachzudenken scheint allen an der Herstellung der Tonfilme Beteiligten die Zeit zu fehlen (time is money). Denn sonst hätte doch jemand bemerken müssen, daß ein Vorwurf wie der des E. A. Dupont'schen Tonfilmes *Atlantic* zum Sprechfilm so ungeeignet wie nur möglich ist. Im Todesgrauen mögen Menschen schreien, weinen, schweigen oder fluchen, aber sie reden nicht. Mit Geräuschen läßt sich die Katastrophe des Schiffsunterganges der *Atlantic* immerhin noch illustrieren; aber die vielen, der Dramaturgie des Theaters entliehenen schönen und tiefen Dialoge und Monologe bringen die gesamte Bewegung zum völligen Stillstand. Weder Film noch Theater, spielt sich hier ein Panoptikum redender trauriger Bilder ab, die peinlich wirken.

Versuchen wir nun den einzelnen Elementen und ihren Einwirkungen auf das Gesamtkunstwerk näherzukommen, so wird hier, gleichsam dem Ernst der Situation angemessen, mit voller Absicht weiter das Negative unterstrichen.

Durch die Sprache kommt in den Film – in den Film, wie wir ihn vom stummen Film her kennen – eine Verzerrung, die hervorgerufen wird durch eine Verschiebung der Zeit. Ganz einfach ausgedrückt, können wir sagen: die Bewegung des Bildes ist schneller als die des Klanges. Wenn der Zuschauer die Bewegung des Bildes längst in sich aufgenommen hat, die Zeit der Bildwerdung im Aufnahmeprozeß bereits erfüllt ist, hinkt die Klangaufnahme selbst bei synchronem Ablauf noch nach. Das Bild aber steht unterdessen „still", es entsteht eine Pause, die unausgefüllt bleibt. Das Bild, die Mimik wird verhalten, weil die Zeit der Klangwerdung es erfordert. Diese Pausierung, fast unmerklich und doch entscheidend für die Wirkung von Bild und Klang, kann, falls

sie bewußt angewendet wird, dem Sprechfilm einen besonderen Reiz verleihen. Bedingung aber ist, daß die sentimentale Hochflut, die Tragik abebbt. Dann wird sich schon ein Regisseur, dann werden sich schon Schauspieler finden, die das Groteske, das sich aus dieser Verlagerung von Bewegung des Bildes und Bewegung des Klanges ergibt, auszuwerten verstehen. Ein Chaplin des Sprechfilms ist denkbar. Bewußt würde er die Komik, hervorgerufen durch die Inkongruenz zwischen Filmgeste und Stimmpathos, ausnützen und gestalten. Als bei einer Aufführung der *Königsloge* im Titania-Palast durch ein technisches Versehen Filmbild und Klangstreifen nicht mehr synchron liefen, also das gesprochene Wort, Mimik und Lippenbewegung einen lustigen Kanon ausführten, da wurde ein Vorgeschmack von den Möglichkeiten des grotesken Films gegeben. Der sprechende Trickfilm ist vielleicht in Sicht . . .

Doch auch jenseits der grotesken Wirkungen ist dem Sprechfilm trotz der engen Grenzen, die ihm gesetzt scheinen, nicht jede Aussicht auf eine eigene Stilentdeckung versperrt. Eine einfache Transponierung vom Sprechtheater auf den Sprechfilm ist allerdings unmöglich; aber eine Gestaltung, die auf jene eben entwickelte Verschiebung der zeitlichen Wirkungen von Bild und Klang Rücksicht nimmt, die sich ganz befreit von der dramatischen Forderung der Einheit von Zeit und Ort auf der Bühne, vielmehr zeitlich und räumlich Überschneidungen konstruiert, wird mit Hilfe der Sprache neue künstlerische Werte dem Film erwerben. So schlecht der Film *Königsloge* auch sonst sein mag, einzelne Partien in Moissis Darstellung des Schauspielers Kean überzeugten davon, daß die Sprache dem Film ein neues Stilelement bedeuten kann, nicht nur als klingend-sichtbares Museum großer Schauspieler und Dichter, sondern als konstruktives Kunstmittel im Film.

Durch den musikalischen Klang (im Film, nicht zum Film) kommt in den Film eine Verniedlichung und zugleich eine Schematisierung. Verniedlichung deshalb, weil Volks- und Jazzsänger in einer modernen, süßen Singspielweise jede Handlung in Gefühle auflösen. Musik wird nicht als konstruktives Element verwandt, sondern in Formen der Rührseligkeit dem Film aufgezwungen. Und deshalb sprechen wir von einer Schematisierung, weil starre musikalische Formen, die in der Oper bereits reichlich abgenutzt sind, in den Tonfilm, nun nur noch schablonenhafter, hinübergenommen werden. Das Schlaf-, das Liebes-, das Trinklied, der Männerchor, sie gehören zu jedem Tonfilm. Man merkt förmlich, wie die Handlung nummernweise aufmontiert wird, nur damit der Held sein Lied singen kann, nur damit der Chor sein Trinklied anstimmen darf. Von dieser Verengung durch einige wenige musikalische Formen müßte sich der Klangfilm vor allem freimachen. Auf der anderen Seite besteht die Gefahr der Verschwommenheit der Form, indem ein balladesker, melodramhafter Stil verwandt wird, der die Handlung auf seine Weise musikalisch illustriert. Erst wenn nicht starre Formen einfach übernommen, sondern Bewegung des Bildes und Strom des Klanges als rein konstruktive Elemente einer neuen, geschlossenen Form „Klangfilm" benutzt werden, wird die Musik im Tonfilm ihre Berechtigung darlegen können. Was gegenwärtig an Liedeinlagen oder geschlossenen musikalischen Vorprogrammen geboten wird, ist noch weit vom kommenden „Klangfilm" entfernt.

Durch die Geräusche kommt in den Film die Gefahr eines Naturalismus. Auch hier wird es nicht darauf ankommen, bestehende Geräusche zu notieren, sondern die

Formenwelt der Geräusche mit der Filmbewegung zu einem konstruktiven Organismus zu verbinden. Wenn dieser Naturalismus überwunden ist, wenn die primitive Geräuschphotographie dem gestaltenden Kunstorganismus gewichen ist, dann wird es sich zeigen, daß die stärksten Entwicklungsmöglichkeiten nicht im Musik- oder Klangfilm, sondern im Geräuschfilm liegen. Was der modernen Kunstmusik nicht gelungen ist, die Ausdruckswelt der Geräusche in die Organisierung der Klänge einzubeziehen, das wird dem Geräuschfilm gelingen können.

In allen drei Arten, im Sprech-, Klang- und Geräuschfilm herrscht heute noch Sentimentalität und Verlogenheit. Ob *Singing fool, Atlantic, Günstling von Schönbrunn, Königsloge* überall triumphiert geschäftige Gefühlsmacherei. Höhepunkt des Kitsches: beim Untergang der Atlantic ein auf Rührung gestelltes Bild à la Finale; ein Sprecher spricht das Vater Unser vor, der Chor wiederholt es, während die Wellen den Raum überfluten. Höhepunkt der Verlogenheit des Publikums: in Baden-Baden Proteste, weil im „Lehrstück" drei Clowns zeigen, daß der Mensch dem Menschen nicht hilft; in Berlin Rührung über den Atlantic-Film, weil hier geheuchelt wird, daß der Mensch als Held stirbt und einer dem andern hilft. Denn die Wahrheit wollen sie nicht hören, aber über die Lüge weinen sie Tränen der Rührung.

So jagt der Tonfilm und was zu Unrecht diesen Namen führt, zwischen rohem Naturalismus und verlogener, unkünstlerischer Unwirklichkeit hin und her und anschauen uns kitschige Ansichtskarten, wie wir sie sonst nur von den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts für möglich hielten.

Die Schuldfrage in den Vordergrund zu stellen, ist stets unfruchtbar. Aber die Erkenntnis der Situation ist notwendig, um eine Katastrophe zu vermeiden. Denn schon erleben wir einen Rückschlag; das deutsche Publikum goutiert nicht mehr das, was vorgibt, 100%iger Tonfilm zu sein. Die Industrie wird einen anderen Weg beschreiten müssen, um die Situation zu retten.

Ein Weg wurde von den Baden-Badener Experimenten gewiesen. Ich denke dabei besonders an Walter Gronostays Musik zum Film *Alles dreht sich, alles bewegt sich.* Wenngleich hier die Musik erst nachträglich zum Bildgeschehen hinzukomponiert werden mußte, sind doch die Möglichkeiten überschneidender Klang- und Bildflächen schon angedeutet und die Grenzen gewahrt. Und auf die Absteckung der Grenzen wird es zunächst einmal ankommen: der Grenzen des Tonfilms gegenüber der Oper, dem Schauspiel und dem stummen Film. Dann soll mit dem freigelegten Material experimentiert werden! Und deshalb fordern wir: nicht Tonfilmgeschäft, sondern Tonfilmlaboratorium. Stellt neben die technischen Fachleute die besten Musiker und die besten Schriftsteller und laßt sie in gemeinschaftlicher Arbeit versuchen, die neuen technischen Mittel zum neuen Kunstwerk zu gestalten!

Edmund Nick (Breslau)

UNTERHALTUNGSMUSIK IM RUNDFUNK [1]

Die Unterhaltungsmusik kam in den Vorstädten jenes Wien zur Welt, das die Wiege der klassischen Tonkunst und der Sonate war, und sie ging von der Tanzmusik aus.

[1]) Der Aufsatz geht auf ein Referat zurück, das der Verfasser, musikalischer Leiter der Breslauer Funkstunde, vor einiger Zeit auf einer Funktagung gehalten hat.

Joseph Lanner spielte in einem Quartett, für das Vater Strauß als Bratschist verpflichtet war, Walzer; Strauß bildete bald selbst eine Kapelle, die ihrer Zahl nach etwa der heutigen Salonkapelle entsprach. Unter Johann Strauß (Sohn) wurden neben den Walzern, Polkas, Quadrillen und Märschen schon Opernpotpourris zu Gehör gebracht. Strauß führte auch als erster Bruchstücke von Wagner-Opern auf. Die Unterhaltungskapellen, die sich schnell mehrten, bemächtigten sich der melodiösesten Gebilde unter den romantischen Charakterstücken, instrumentierten sie für ihren Bedarf um und eroberten sie so die Unterhaltungsmusik. Das Repertoire der Garten- und Promenadenkonzerte wurde durch Ouvertüren und Symphoniesätze erweitert. Voraussetzung dafür war eine stärkere Besetzung der Kapellen. Die Hauptträger der Unterhaltungsmusik wurden die Militärmusiken, die Kurorchester und die Vereinsmusiken, bis in den Jahren nach der Jahrhundertwende die Salonkapellen mit der sogenannten Pariser Besetzung ein um das andere Kaffeehaus eroberten. Immer weiter wurde der Kreis der Musik gezogen. Der ungeheure Umsatz an Musikstücken in den Unterhaltungskonzerten verlangte eine intensive Ausnützung aller vorhandenen Literatur. Bald existierte keine Ouvertüre von Donizetti oder Flotow mehr, die nicht der Bearbeitung für Salonmusik für gut befunden worden wäre. Jahrzehntelang mit Fug und Recht tote Musik wurde zu neuem Leben erweckt und die Salonkapelle zu einem Konservatorium für die ältesten Ladenhüter der Musikgeschichte. Die Salonkapelle hatte die durch die Militär- und Kurkapellen geschaffene Programmform übernommen. Sie geigte Gounods „Ave Maria" zum Lieblingsstück einer Hörerschaft empor, die immer bescheidener in ihren Anforderungen an den Gehalt der Kompositionen wurde, die genügsam den simpelsten achttaktigen Perioden der Salonschmarren lauschte oder sich durch sie zu immer lauterer Konversation aufmuntern ließ. Denn die echte Unterhaltungsmusik muß die Konversation zulassen, ob sie in Gaststätten oder im Heim erklingt. Gesangsoli gelten als Störung der Unterhaltung, Instrumentalsoli werden geduldet. Bei dem Liede vom „lieben Herrgott, der durch den Wald geht", dämpft sich der Lärm, eine Gemütserhebung ist unvermeidlich. Die Unterhaltungsmusik wird komisch, wenn sie ernst sein will. Ihre Literatur verliert sich allmählich in den seichtesten Niederungen des sentimentalen Kitsches. Gewiß hat es Kitsch zu allen Zeiten gegeben, aber nie ist er in so unverhüllter Penetranz, in solchen Massen aufgetreten, wie etwa vor einem Menschenalter. Die Klavierseuche trug den Bazillus ins eigene Heim, die Drehorgel in die Natur.

Wie stellte sich die lebende Komponistengeneration dazu? Hatte sich Johann Strauß vom Tanz zum Operettenkomponisten gewandelt, so bezog man nach ihm die Tanzmusik ausschließlich von der Operette. Ihre Schöpfer waren die eigentlichen Verfasser der Unterhaltungsmusik. Sie wollten populäre Musik schreiben und waren von dem ihre ernsten Kollegen umgebenden Nimbus weit entfernt. Doch waren die Opernkomponisten fast stets damit einverstanden, daß Bruchstücke aus ihren Bühnenwerken – Fantasien, Ouvertüren, Zwischenspiele – sobald als möglich den Salonkapellen ausgeliefert wurden. Im Kaffeehaus gab sich ihre Musik mit der der verachteten Kollegen von der seichten Operette ein Stelldichein. Ein einziger Komponist erfreute sich einer unangefochtenen Sonderstellung, die seine Musik im Biergartenkonzert ebenso heimisch machte, wie im Gewandhaus: Johann Strauß. Dieser „musikalischste Schädel des neunzehnten Jahrhundert", wie Richard Wagner ihn nannte, schuf echte Volksmusik – während das Volkslied im

Lärm der Großstädte unhörbar geworden war. Es lebte in weichlichen Formen Silcherscher Prägung als sentimentaler Stimmungsmacher nur auf, wenn die Kapelle fehlte.

Vom Gassenhauer und Schlager überwunden, hat das Volkslied sich erst in der frischen Luft der Musikantengilden und Singgemeinden wieder Geltung verschafft. Damit ist bewiesen, daß ein tiefes Verlangen nach einfacher Musik besteht, die nicht passiv, sondern aktiv durch Mitsingen genossen sein will. Sie verlangt aber nicht die Sänger der Gesangvereine, sondern eben ebenfach Singer. Volksinstrumente wie die Zither, das Bandonion, die Mundharmonika und die (wie Balalaika und Tamburitza) ganz undeutsche Mandoline, ursprünglich zur Volksliedbegleitung verwendet, werden der Wiedergabe von Unterhaltungsmusik meist mindesten Grades dienstbar gemacht, indem sie in Vereinen massenweise gespielt werden. Diese mögen als Kunststätte belanglos sein, als einzige Gelegenheit zu aktiver Musikausübung sind sie für viele Menschen ein Quell reiner Freude. Diese Vereine sind überzeugt davon, daß sie die wahre Volksmusik machen. Ihre Konzertprogramme weisen dieselben Stücke auf, wie die der Unterhaltungskapellen – die „Mühle im Schwarzwald" dominiert. Aber sie sind in ihrem Vereinsleben befangen und im künstlerischen Teil schlecht, oder gar nicht beraten. Die erfreulichsten Gaben der Volksmusik kommen von den kleinen Ensembles etwa der Wiener Schrammeln, der ungarischen Zigeuner- oder der bayrischen Oberländler- und Trachtenkapellen.

Da trat etwas Unerwartetes ein: der Walzer, dessen Drehungen unter dem Einfluß Amerikas als Boston schon unstet geworden waren, wurde nach hundertjähriger Hegemonie abgesetzt. Ein heißer Luftstrom aus Amerika blies ihm das Lebenslicht aus. An seine Stelle traten neue Schritt-Tänze, die Steps und in deren Gefolge hielt eine neue Art der Tanzorchesterbesetzung Einzug in die alte Welt, die Jazzband. Die namenlosen Massen, die aus dem Trommelfeuer des Weltkrieges müde in eine unwirtliche Heimat zurückgezogen waren, hörten gierig die Hammerschläge eines primitiven, alle Völker des Erdballes unterjochenden Rhythmus, der in das verbrauchte Europa wie eine Naturgewalt einbrach. Die Tänze mit Bandbesetzung wurden die wahre internationale Volksmusik, ein Esperanto, das jeder verstand, der nicht mißmutig seine Ohren dem neuen Klange verschloß. Die Jazzmusik fegte in die vergilbten Notenstöße der larmoyanten Salonstücke und Opernarien weg und grimmassierte sie in den Jazzkarrikaturen, in deren Formen allein das Melos dieser Musik zum letzten Male erträglich wurde.

So lagen die Dinge, als der Rundfunk die drahtlose Übermittlung von Wort und Ton übernahm. Merkwürdigerweise ist gerade jener Teil der Musik, der der Zahl der Sendestunden nach die bedeutendste Rolle spielt, bislang bei der Erörterung von Fragen, die sich mit der Programmgestaltung des Rundfunks befassen, am seltensten berührt worden. Auf der Suche nach einer neuen Funkkunst hat man sich nicht zuviel mit den Funktionen des Rundfunks als reinem Unterhalter befaßt. Er bediente sich dazu jener Mittel, die schon vor ihm der Unterhaltungsmusik gedient hatten. Im Anfang war die Salonkapelle. Sie spielte ihr Repertoire, wie sie es aus dem Kaffeehaus in den Besprechungsraum mitgebracht hatte. Nach ihr marschierten die Trompeterkorps in die Sender, die Zitherklubs folgten, die Jazzbands schlossen den Reigen. Während das Repertoire der Blasmusiken, die Versailles dezimiert hatte, im Stadium der Vorkriegszeit stecken geblieben war, hatte sich das der Salonkapelle in ungeheurem Bogen erweitert und sich von „Heinzelmännchens Wachtparade" bis „Tod und Verklärung" alles unterjocht, was mit drei bis vierzehn

Instrumenten irgendwie zum Klingen zu bringen war. Dem Rundfunk fehlten vielfach die Berater, die den Unterhaltungskonzerten Sinn und Richtung zu geben hatten, wurde doch den musikalischen Leitern die Beherrschung einer Materie zugemutet, die ihnen auf Grund ihrer bisherigen Tätigkeiten fremd sein mußte. Nie war das Problem der Unterhaltungsmusik, die verachtet von der Kritik und dem Musikschrifttum ihr schweigend geduldetes Paria-Dasein geführt hatte, Gegenstand ihrer Betrachtung gewesen. Erst allmählich fanden sie sich zurecht, um nach neuen Gesichtspunkten selbst in die Programmgestaltung einzugreifen. Mit bescheidenen Retuschen wurde eine annehmbare Fassade der Unterhaltungskonzerte hergestellt. Aber es war unvermeidlich, daß neben der Unterhaltungsliteratur, die der Wiedergabe wert war, auch auf schwache und schwächste Produkte gegriffen werden mußte, als sich die Zahl der Sendestunden in rasendem Tempo mehrte und eine Quantität an Literatur notwendig machte, die nun, als in ein bodenloses Faß geschüttet, täglich und stündlich reproduziert wurde. Wenn heute durchschnittlich 64% aller Sendungen musikalischer Art sind, so teilen sich diese 64 Teile folgendermaßen auf: 15 entfallen auf Symphonie- und Kammerkonzerte, Vokalmusik mit Liedern und Chören, Oper und Operette; 49, also fast die Hälfte aller Sendungen überhaupt, sind der Unterhaltungsmusik vorbehalten; darunter verstehen sich: die allgemeinen Konzerte, die Musik bunter Abende, die Tanzmusik und die Schallplattenkonzerte. – Der Rundfunk sah sich also sehr bald im ersten Glied der Front von Musikverbrauchern, als er die bisher nur von den Beherbergungs-, Verpflegungs- und Vergnügungsgewerben ausgeübte Pflicht der Versorgung seiner Kunden mit Unterhaltungsmusik auf sich nahm. Die Salonkapelle war verurteilt, ihre Rolle auch im Rundfunk weiter zu spielen; denn schon vorher hatte man ihr die viel beklagte Überschwemmung mit Musik zur Last legen müssen, die weit über das tatsächliche Unterhaltungsbedürfnis hinausging, auch wenn man die sprichwörtlich gewordene Müdigkeit des abgearbeiteten Gegenwartsmenschen, der eine Stimulans benötigt, in Rechnung stellte. Heute mangelt ihr die Zeitverbundenheit, sie schleppt ein Repertoire, das um die Mitte des vorigen Jahrhunderts seine Existenzberechtigung gehabt haben mag, tief in die Jetztzeit, die zur Jazzeit geworden ist, hinein. Bei allem Respekt vor den Wünschen einer durch tausendmal gehörte Melodien narkotisierten Generation tut ein Abbau der Rudimente einer verflossenen Epoche, tut eine Prohibition gegen die Wucherungen wirklich veralteter Unterhaltungsmusik dringend not. Die Marschmusik mit ihren präzisen, belebenden Pulsschlägen ist allein dem Jazz ebenbürtig geblieben und kann ohne jeden Zweifel alle beglücken, denen Unbefangenheit genug beschieden ist, sich ihren Genuß nicht von der Parteien Haß und Gunst verwirren zu lassen.

In der richtigen Erkenntnis, welche Art von Musik uns nottut, ist der Ruf erschallt: Schafft neue Unterhaltungsmusik! Denn unserer sachlichen Zeit ist das hochgespannte Pathos des letzten Jahrhundert fremd geworden, sie hat mit den alten Vorurteilen, mit den Privilegien der Gottnähe des Künstlertums aufgeräumt. Die Worte „Gebrauchsmusik“, „Zweckmusik“, „Spielmusik“, „Jugendmusik“, „Gemeinschaftsmusik“, deuten an, daß die jungen Komponisten darauf ausgehen, Musik für den Berufsmenschen von heute, der nicht wieder mit dem Konzertführer in der Hand neue Probleme ergrübeln will, zu schreiben, „zuchtvoll heitere Musik“, wie Nietzsche sagt, der Musik ablehnte, nach der man nicht tanzen, nicht Maß und Takt halten kann. Eine sozial

empfundene, für die Allgemeinheit des Volkes geschriebene Musik wird gewiß nicht auf das Banale – cum grano salis – verzichten können, das wir auch überall dort finden, wo die größten unserer Tonsetzer Volksmusik, sangbare Melodien schaffen wollten. Die motivische Anlage dieser Musik muß dem naiven Hörer die Entwicklung des Melos ahnen lassen, ihm das Weiterspinnen des melodischen Fadens erleichtern. Das Streben, das beinahe ängstliche Bemühen der neuen Kunstmusik, unproblematisch heiter zu sein, ist unverkennbar, wie die Neuerscheinungen der letzten Jahre, wie die Konzertprogramme so vieler Künstler und Orchester zeigen. Die Rezeption des Jazz in die symphonische Musik ist vollzogen.

So kündigt sich eine neue Auffassung über die Obliegenheiten der neuen Konzertmusik an, die mehr als die frühere eine leichter verständliche Tonsprache zu werden verspricht. Gerade der Rundfunk muß daran am meisten interessiert sein. Denn es kann nicht seine Aufgabe sein, bloß als drahtloser Übertrager einer Unterhaltungsmusikpflege zu walten, deren Mängel dem aufmerksamen, zeitbeseelten Musikfreunde nicht mehr erträglich erscheinen. Kleine Eingriffe können manches bessern. Die Wiederbelebung alter Musik kann uns einen Teil der schlechten Unterhaltungsmusik von heute entbehrlich machen und die Brücke schlagen zu dem „Neuen Werk" der Hindemith und Jöde. Ferner: wenn wir durch geeignete Fachmänner eine gründliche Reinigung der Unterhaltungsprogramme zulassen würden, mit dem Mute, unvermeidliche Widerstände beharrlich zu überwinden, wenn wir bei ausgiebigster Verwendung der Schallplatte die Sendestunden so vermindern würden, daß sich damit ein erträgliches Maß von Arbeit ergäbe, dann könnte die Unterhaltungsmusik gewiß erheblich gebessert werden. Aber vom Rundfunk ist mehr zu verlangen. Ihm hat das Schicksal das Konzertwesen der Zukunft in die Hand gespielt, das den jungen Autoren Sein oder Nichtsein bedeutet. Die werden gerne in ihm den geistigen Führer anerkennen, wenn er sich an sie mit planmäßigen, inhaltlich genau umschriebenen Aufträgen wendet, die das Entstehen neuer Literatur fördern sollen. Die Unterhaltungsmusik braucht einen Mandatar im Rundfunk, der ihren weiteren Niedergang aufhält. Denn da ihm, wie nichts auf der Welt, die Fähigkeit eignet, sich an alle zu wenden, der große Mittler zu sein, gesellschaftliche und künstlerische Gegensätze auszugleichen, muß er die Kluft zwischen der Kunstmusik und dem Volksbedürfnis zu überbrücken helfen, bis die ganze Vokabel „Unterhaltungsmusik" in ihrem heutigen Sinne entbehrlich ist.

Heinrich Strobel (Berlin)

SCHERCHENS FUNKREISE

Die Reise, die Hermann Scherchen mit seinem Königsberger Funkorchester durch die großen deutschen Sendestädte machte, ist in gleicher Weise wichtig als künstlerische Leistung, wie als Dokumentierung des Kulturwillens beim Rundfunk. Als künstlerische Leistung: Scherchen stellt in wenigen Monaten ein Orchester zusammen und erzieht es dank seiner enormen pädagogischen Kraft und seiner unermüdlichen Arbeitsenergie zu einem Klangkörper von höchster Zuverlässigkeit. Die Qualität der einzelnen Instrumente

mag noch schwanken, das Blech mag noch zu hart und schmetternd sein – die Disziplin, die Zuverlässigkeit, die Beweglichkeit dieses Orchesters verdient höchste Anerkennung. Man wird im Bereich der deutschen Sender kein Orchester von ähnlicher Schulung und Vielseitigkeit finden. Scherchen ist der führende Kopf unter den deutschen Funkdirigenten. Man kann sich denken, daß er keine Konzertreise mit den üblichen, unverbindlichen Bravourprogrammen macht. Er ist auch da, gerade da der Verfechter Neuer Musik. In diesen Konzerten wurden Werke von Hauer, Schönberg, Alban Berg, Beck, Toch, Strawinsky, Honegger und Reger neben einigen Standardwerken gespielt. Alle diese Stücke, unter ihnen so schwierige wie „Pacific“ oder Strawinskys Bläseroktett, haben die Königsberger im Repertoire.

Sehen wir einmal von der in dem vorigen Hefte behandelten Frage ab, ob es richtig ist, die Form des Sinfoniekonzertes ohne weiteres in den Funk zu verpflanzen – die Durchführung der Scherchen-Programme wäre heute in keinem Konzertsaal möglich. Der hörfaule, nur nach Allgewohntem begierige Abonnent ginge nicht mit. Das Forum des städtischen Abonnementskonzerts wäre zu klein. Der Rundfunk überflügelt bereits den sanktionierten Musikbetrieb. Er kann in einem Maße für neue Musik eintreten wie kein noch so großzügiges Konzertunternehmen. Vor ein paar Jahren war es noch Utopie. Heute ist der Rundfunk ein wichtiger Faktor des öffentlichen Musiklebens. Noch nie hat er auf diesem Gebiet seine Bedeutung so umfassend dokumentiert wie durch diese Scherchen-Reise. Der Rundfunk als Mäzen, der Rundfunk als Bollwerk gegen die Verkalktheit der offiziellen Konzertzyklen – gewiß ist das nicht seine ausschließliche Aufgabe, aber bestimmt eine seiner zukünftigen Möglichkeiten. Er könnte, da er eine ganz neue und viel breitere Hörerschaft hinter sich hat, die gesellschaftlich begrenzten Konzertvereinigungen eines Tages aufschlucken, ersetzen, erneuern.

Dazu braucht er freilich eines vor allem: Entschiedenheit des künstlerischen Willens. Zufällig findet sich ein Gegenbeispiel. Die Berliner Funkstunde bittet Schönberg vor ihr Mikrophon. Er soll eigene Werke dirigieren. Was steht auf dem Programm? Alte Lieder, aus der Zeit der Wagnernachfolge, einiges aus den Gurreliedern. Nicht einmal die Kammersinfonie, geschweige denn der „Pierrot lunaire“ oder eine spätere charakteristische Arbeit. Man schmückt sich mit dem Namen, mit der Persönlichkeit Schönbergs, aber man hat nicht den Mut, diese Persönlichkeit auch vorzustellen. Jetzt ist Bartók angekündigt. Was spielt er? Lauter unverbindliche Bearbeitungen, unbezeichnende Klavierstücke. Nicht die Sonate, keins von den Geigenwerken. Es werden falsche Vorstellungen erweckt. Gerade an der Stelle, wo man propagandistische, werbende Arbeit für neue Musik leisten könnte, wird gekniffen. Und wenn man eine Ankündigung der Konzertnovitäten überfliegt, die uns die Funkstunde jüngst zusandte – derselbe Eindruck des Unentschiedenen, dieselbe Vermeidung der wichtigen Sachen. Ich möchte nicht mißverstanden werden. Ich weiß genau, daß der Funk keine hochliterarische Esoterik duldet, er am wenigsten. Er soll neun mal unverbindliche Unterhaltung machen, er soll auf die Regenerierung der Unterhaltungsmusik hinarbeiten (so wie es Breslau in vorbildlicher Weise tut). Aber wenn er das zehnte Mal eine einwandfreie künstlerische Veranstaltung bietet, dann soll er die wichtigen, charakteristischen Werke bringen, dann soll er sich verantwortlich zeigen.

MELOSKRITIK

Die neue, hier angestrebte Form der Kritik beruht darauf, daß sie von mehreren ausgeübt wird. Dadurch soll ihre Wertung von allen Zufälligkeiten und Hemmungen abgelöst werden, denen der Einzelne ausgesetzt ist. Langsam gewonnene, gemeinsame Formulierung, aus gleicher Gesinnung entstanden, erstrebt einen höheren Grad von Verbindlichkeit. So ist jede der vorgelegten Besprechungen ein Produkt gemeinsamer Arbeit der Unterzeichneten.

BÜHNENWERKE VON DARIUS MILHAUD

1.

In den Jahren von 1917 – 1927 schrieb Milhaud eine Reihe von kleineren Bühnenwerken: Ballette und Opern. Sie beginnt mit dem noch in Brasilien entstandenen Ballett „L'homme et son désir"; dann folgen weitere Ballette „Création du monde", „Salade", Le train bleu" und „Le boeuf tur le toit". Später kommen die Opern, 1924 „Les malheurs d'Orfée" und 1926 „Le pauvre matelot". Den Beschluß bilden die Kurzopern „L'abandon d'Ariane", „L'enlèvement d'Europe" und „La délivrance de Thésée", über die wir in diesem Rahmen (Juliheft 1928) schon berichtet haben. Die Aufführung einer abendfüllenden Oper (Columbus) steht bevor.

Es fällt bei diesem Überblick auf, daß zuerst Ballette da waren und dann Opern. Aber der Operntypus, dem wir hier bei Milhaud begegnen: kurze und scharf gegliederte Stücke von höchstens einstündiger Aufführungsdauer, erklärt den Zusammenhang. Die prägnanten und stilisierten Formen des Balletts wirken auf die Oper ein. Aber mit der Hinwendung zum Dramatischen entsteht eine ganz persönliche Auseinandersetzung mit den Bedingtheiten der Bühne.

Hier schält sich das Bild Milhauds als eines höchst eigenartigen und von fremden Einflüssen bemerkenswert unabhängigen Dramatikers heraus. Zeigte sich in den früheren Balletten, besonders in „L'homme et son désir" und „Salade", der musikalische Einfluß Strawinskys, so geht Milhaud in der Stilisierung eines antiken Stoffes (bei welcher die Parallele mit Strawinsky besonders nahe gelegen hätte) einen ganz neuen Weg. Entscheidend für diesen Weg ist, daß er nicht im geringsten monumentalisiert, sondern das Menschliche im einfachsten und natürlichsten Gefühl erfaßt. Man könnte eher von einer Abdämpfung ins Pastorale sprechen. Dadurch entsteht für Milhaud der Eindruck eines dramatischen Geschehens, das unmittelbar berührt, ja sogar ergreift und doch in eine unwirkliche Sphäre entrückt ist. Obwohl diese Stücke im üblichen Sinne untheatralisch sind und jede äußere dramatische Spannung eher abschwächen als unterstreichen, geht doch eine starke Theaterwirkung von ihnen aus. Der krasse, realistische Stoff des „Pauvre Matelot" wird ins Balladeske, der antike Stoff der „Malheurs d'Orfée" ins Lyrische abgebogen. Hier wird der Gegensatz zu Strawinsky besonders deutlich: es fehlt nicht nur die Monumentalität, sondern auch jedes Pathos, in das der antike Stoff schon sich selbst rückt. Milhaud vermeidet es, indem er aus Euridike eine Zigeunerin aus einem Wanderzirkus macht und ein Quartett der Tiere (Wildschwein, Fuchs, Bär und Wolf) leibhaftig auf-

treten läßt. Während Strawinsky die Antike pathetisiert, gelangt Milhaud zur mythologischen Idylle, hinter der im Grunde eine zarte Melancholie mitschwingt. Hier scheint zum ersten Male seit Debussy eine Inkarnation französischen Wesens in vollkommener Reinheit gelungen. Sie ist das Produkt einer bis zur Reife gelangten Entwicklung: diese setzt in den frühen Balletten in einer Atmosphäre exotischer, tänzerischer Vitalität ein und wird bei wachsender geistiger Durchdringung immer einfacher.

2.

Es ist bezeichnend, daß das im Jahre 1918 erschienene frühste Ballett „L'homme et son désir" unter den Eindrücken des brasilianischen Urwalds entstanden ist.. Hier ist die Vitalität Milhauds am deutlichsten zu spüren: in polytonalen, noch stark chromatischen Klangpackungen, in einer gewissen tanzhaften Primitivität der Melodik, in einer barbarischen Ungebrochenheit dieser Musik überhaupt (Notenbeispiel 1)[1]. Aber diese Vitalität, die etwa an Strawinskys Petruschka gemahnt, ist hier bereits in einem noch höheren Grade stilisiert.

In einem ganz anderen Sinne ist die Stilisierung bei „Salade" durchgeführt; auch hier ist die Nähe Strawinskys zu spüren, aber vielmehr die klassizistischen Tendenzen der „Pulcinella", an welche Milhaud auch in den Darstellungsmitteln anknüpft. Aber an die Stelle der italienisierenden Melodik tritt schon hier eine von der Chanson abgeleitete spezifisch französische Leichtigkeit. Sie verbindet sich mit einer absichtsvoll beruhigten Harmonik und kleinen, klaren Formen. In ähnlicher Richtung, aber ohne Anspruch auf Ernst, liegt die „opérette dansée" „Le train bleu".

Das wichtigste Übergangswerk zu den Opern ist die „Création du monde". Die Formen sind größer, die thematischen Mittel sparsamer und konzentrierter. Jazzelemente (die mit exzentrischer Brutalität im „Boeuf sur le toit" durchbrachen) erscheinen hier vergeistigt und verbinden sich mit einer stimmigen Polyphonie, die aber unkonstruktiv bleibt und ihre Bezogenheit auf den Tanz nicht preisgibt (Notenbeispiel 2)[1]. Der transparente Eindruck dieser Partitur wird gesteigert durch eine weich fließende, gewählte Harmonik, die der Polytonalität ihre Härte nimmt.

Alle diese Ausdrucksmittel gewinnen nun neuen Sinn, wo sie auf die Oper übertragen werden; sie bestimmen die lyrische Grundhaltung der „Malheurs d'Orfée". Die kleinen Formen werden zu Trägern einer vielfältigen, gegensätzlichen, in Einzelbilder zerlegten Handlung. Diese reicht von beschaulichen Stimmungen bis zu einer großartigen Totenklage. Jede der kleinen Einzelformen ist aus einem ganz primitiven melodischen oder rhythmischen Grundmotiv abgeleitet und entwickelt sich daraus in unerhörter Konzentration. Diese Art der motivischen Konzentration bestimmt auch die Behandlung der Singstimmen: sie sind im Lyrischen gehalten, im Deklamatorischen auf knappe, prägnante Formeln gebracht, wie sie in der französischen Oper seit Lully beheimatet waren. So kommt die fliehende Eurydice in ihrer Arie (zu allen Zeiten der Operngeschichte ein Tummelplatz hoher Affekte) zu folgendem Ausdruck, der strengste Stilisierung mit erregter dramatischer Intensität verbindet (Notenbeispiel 3)[1].

Ähnlich ist die Anwendung der musikalischen Mittel im „Pauvre Matelot". Hier aber bewirkt der naturalistische Stoff (Fischermilieu) ein anderes Formbild und wendet

[1]) Siehe Notenbeilage

die ganze Musik ins Chansonhafte. Wir zitieren die Melodie, mit welcher der totgeglaubte Matrose seine Heimat wieder betritt (Notenbeispiel 4)[1]). Dieser chansonhafte Ton geht durch das ganze Stück; er bestimmt sowohl die Singstimmen wie den Instrumentalpart. Dadurch ist jede äußerliche Gefühlsemphase vermieden, dafür aber eine durchgehende innere Gespanntheit der Gefühlslinie gewonnen. Im Gegensatz zum „Orfée" läuft die Handlung in steter Kontinuität ab. Demgemäß verzichtet Milhaud im „Pauvre Matelot" auch auf geschlossene Nummern. Er baut die Musik aus einigen wenigen Grundformeln auf. Gleich mit dem charakteristischen Beginn, den wir im Notenbeispiel 5[1]) mitteilen, ist die volkstümliche balladeske Athmosphäre des Werkes festgelegt. Gerade weil dieses Stück von aller naturalistischen Theatralik gereinigt ist, kann eine so starke atmosphärische Wirkung von ihm ausgehen. In seiner Verbindung von natürlichem Gefühl und höchster künstlerischer Bewußtheit ist der „Pauvre Matelot" vollendetster Ausdruck französischen Geistes in der Musik.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter und Heinrich Strobel.

MUSIKLEBEN

Heinrich Strobel (Berlin)

ZEITSCHAU

Der musikalische Zeitbeschauer hat es schwer. So spannungslos, so gleichgültig ist das deutsche Musikleben lang nicht mehr dahingetrottet wie in diesen Monaten. Alles geht seinen gewohnten Gang, nichts Wesentliches fällt vor, nichts Überraschendes tritt ein. Soll man erzählen, daß Bruno Walter nun definitiv ins Leipziger Gewandhaus übersiedelt? Er garantiert die künstlerische Qualität, die man dort verlangt, er garantiert auch die konservative Tendenz, die dort von jeher gepflogen wurde. Von Leipzig aus gesehen – ohne Zweifel eine glückliche, eine richtige Lösung.

Die Konsolidierung schreitet auch im Kunstleben fort. Die geistige und kulturelle Reaktion sucht aus dieser Situation Kapital für sich zu schlagen. Überall dringt sie durch Hintertürchen ein. Schon erscheinen die Besucherorganisationen auf dem Plan und wollen die Spielpläne der Theater ihren kunstpolitischen Zielen unterwerfen. In Darmstadt fordert der Bühnenvolksbund Absetzung der „Dreigroschenoper" im Auftrag der kirchlichen Behörden. Selbstverständlich lehnte die Intendanz dieses Ansinnen ab.

Es bleibt der einzelnen Organisation unbenommen, irgendeine Vorstellung nicht zu übernehmen. Aber niemals darf sie sich, solange ein Theater als staatliches oder kommunales Institut autonom ist, in die Spielplanpolitik einmischen. Sie hat kein Recht, Absetzung oder Ansetzung eines Stückes zu fordern. (Die Volksbühne stellte sich in Darmstadt auch gleich auf diesen Standpunkt.) Generalintendant Ebert blieb Sieger. Die „Dreigroschenoper" hielt sich weit über die durchschnittliche Zahl der Vorstellungen im Repertoire.

[1]) Siehe Notenbeilage

Der Fall ist wichtig als Symptom für die Angriffe gegen die Freiheit der Kunst. In München verbietet die Polizei ein Stück von Lampel, in Mannheim erstreben Besucherkreise eine Vorzensur über das Theater. Die Beispiele ließen sich leicht vermehren. Alle freiheitlich Denkenden müssen jetzt zusammen stehen gegen Philistertum, Muckerei und Kulturreaktion.

Ein Zufall weht einen Artikel heran, der die Besucherbilanz der Berliner Festspiele aufstellt. Im ersten Festspielmonat, im Mai, waren 494 Auslandsfremde mehr in Berlin als im Mai 1928 – das ist etwa so viel wie das Personal Toscanis. Im Juni betrug das Mehr gegenüber dem Vorjahr nur 365 – das ist wiederum beinahe das (inzwischen abgereiste) Personal der Scala. Das Ergebnis ist deprimierend. So gering war die Anziehungskraft dieser mächtig aufgezogenen Veranstaltung. Als man Einwände gegen die planlose künstlerische Organisation erhob, als man auf das Fehlen wirklich „festspielmäßiger" Leistungen, auf den Mangel an einer Festspielidee hinwies (Toscanini natürlich ausgenommen), da hieß es: wir brauchen die Festspiele zur Fremdenwerbung. Ein paar hundert Fremde mehr – das kommt heraus. Die Tatsache ist auch allgemein interessant. Sie zeigt, wie gering das Bedürfnis nach dieser Art von repräsentativer Kunst ist, wenn (wie etwa bei Heidelberg) der landschaftliche oder (bei Salzburg) der historische Anreiz fehlt. Weg endlich mit diesen repräsentativen Fassaden, die auf keinem Unterbau ruhen. Heute, in der Zeit der Umschichtung, des neuen Reifens, ziemt nicht selbstsicheres Ausruhen auf einem Besitz, der tatsächlich garnicht mehr existiert. Nur die versuchende, die aufbauende Arbeit hat Sinn.

Ein anderer Zufall trägt eine Notiz aus der „Zeitschrift für Musik" herüber, die wir unseren Freunden nicht vorenthalten wollen. Sie steht im Oktoberheft und lautet folgendermaßen:

> Unser letztes Heft werden die allermeisten Leser zu einem Teil – wir hoffen es wenigstens — mit großem Befremden gelesen haben und zwar die beiden Aufsätze von Dr. Karl Laux, vor allem den Bericht über das Baden-Badener Musikfest. Denn daß ausgerechnet unsere Zeitschrift diesem fast allgemein als eine Katastrophe bewerteten Musikfest im ganzen nicht ungünstig gegenüberstand, hat berechtigtes Kopfschütteln erregt und ist auch nach der Seite hin ausgelegt worden, als ob unsere Zeitschrift wirklich einen anderen Kurs einschlage. Nun, wir können in aller Kürze sagen, daß ein Versehen vorlag, entstanden dadurch, daß der Hauptschriftleiter, sich in Ferien befindend, postalisch nicht zu erreichen war [1]) und ihm die beiden Hefte erst in die Hände kamen, als es zu spät war. Die schöne Sommerzeit hat, wie ersichtlich, ebenfalls ihre Tücken . . .

Ich spreche nicht von der journalistischen Seite dieses ungewöhnlichen Vorgehens, ich spreche auch nicht von der öffentlichen Desavouierung eines Mitarbeiters – er wird sich selber zu wehren wissen – ich spreche nur von der Verwilderung der Anschauungen, die aus dieser Notiz entgegenschlägt. Nicht nur der Hauptschriftleiter, „sich in den Ferien befindend", ist der Meinung, daß eine Sache wie Baden-Baden unbesehen und auf jeden Fall abzulehnen sei: er schiebt diese Meinung auch ohne weiteres der Mehrzahl seiner Leser unter. Wir kennen es nicht, aber es ist von vorne herein schlecht. Ein „nicht ungünstiges" Urteil über Baden-Baden – das wäre ja noch schöner! Und diese Leute benutzen jede Gelegenheit, um uns einseitige Verbohrtheit, und dogmatische Parteilichkeit vorzuwerfen. Wir setzen allerdings bei unseren Lesern notorische Vorurteile nicht ohne weiteres voraus, wir pflegen unsere Meinungen erst nach der Beschäftigung mit den Problemen und Werken von uns zu geben. Die Erben von Schumanns Zeitschrift haben es leichter.

[1]) Sperrung wurde von mir vorgenommen. D. Vf.

Karl Laux (Mannheim)

MUSIK IN MANNHEIM

Das Mannheimer Orchester, 150 Jahre alt geworden, feiert. Die Lorbeeren einer großen Vergangenheit werden ums Haupt gewunden. Die Gegenwart kommt dabei freilich zu kurz.

Aber die Schuld daran trägt nicht das Orchester, sondern die Dirigenten. Elf leben noch. Jeder dirigiert ein Konzert: Weingartner, Röhr, Reznicek, Koehler, Kutschbach, Bodanzky, Greßlin, Furtwängler, Kleiber, Lert, Orthmann. Man sieht, Prominente darunter sind ganz Prominente. Ihre Programme sind eine Entlarvung des Dirigenten-Standes. Nur der Einheimische, Erich Orthmann, bringt eine Neuheit: Schönbergs Gurrelieder. Im übrigen: die ausgetretenen Bahnen bequemer Konzertpolitik. Gelegenheit für den Dirigenten, zu brillieren, seinen X und seinen Y vorzuführen.

Das Orchester, mutig und seiner Tradition bewußt, veranstaltete ein zweitägiges Fest, aus dem die Rede Jakob Wassermanns „Zwischen zwei Symphonien" herausleuchtete, bei dem Mannheimer Komponisten von Cannabich bis Toch Revue passierten, bei dem die Stadt ihrem Orchester die goldene Ehrenmedaille überreichte.

Leider hat sich auch der Bühnenvolksbund mit seinen Symphonie-Konzerten auf Gastdirigenten umgestellt. So geht die einheitliche Linie verloren (im vorigen Jahr hatte sie Max Sinzheimer eingehalten). Otto Klemperer begann mit Bach und Bruckner. Selbst der junge Eugen Jochum, auf ein Jahr Erster Kapellmeister am Theater, mit lauten Fanfaren begrüßt (die freilich ins Leere stießen), wagte sich nicht aus der Beethoven-, Bruckner-Etappe.

Der Philharmonische Verein, der dritte Orchesterkonzert-Unternehmer, kann schon seiner gesellschaftlichen Bindung wegen nicht Avantgarde des Fortschritts sein. Hier gilt es eine glänzende Gesellschaft glänzend zu unterhalten. Das geschieht. Mit Stardirigenten mit Starorchestern, mit Starsolisten. Man bewundert die Organisationskraft, die es ermöglicht, aus Mannheim eine Berliner Filiale, man könnte sagen, eine Filiale der internationalen Musikwelt zu machen. Wem ist damit gedient? Dem Publikum. Der Musik? Immerhin stellt Bruno Walter an die Spitze seines Programms – dafür sind wir ihm pränumerando dankbar – ein Concerto grosso von Ernest Bloch, er selbst dabei am Klavier.

Die Frage, ob der Ausschuß für Volksmusikpflege, eine städtische Organisation, deren spiritus rector der vife, gescheite und geschickte Musikschriftsteller Karl Eberts ist, in seinen Symphoniekonzerten neue und neueste Musik bringen soll, ist pädagogischen Vorbehalten unterstellt. Und organisatorischen. Trotzdem werden die ausgelaufenen Wege der Programmgestaltung vermieden, trotzdem wagt er sich bis zu Hindemiths „Junger Magd" vor. Das aber, was bei ihm den Anschluß an die Zeit herstellt, ist die soziologische Reichweite seines Unternehmens. Die Masse wird erfaßt, vor allem durch die Konzerte für Schüler, die gerade schon auf der Grenze von passivem und aktivem Musizieren stehen. Durch kluge Einführungsworte weiß Eberts die Anteilnahme zu wecken, durch Frage und Aufmunterung das Mitmachen zu erzwingen. Ein Schritt nur zur erwünschten Aktivität, zum Selbermusizieren, das wir anstreben.

Ein Problem, das, Gott sei Dank, in den kommenden Monaten die Mannheimer Geister bewegen wird. Baden-Baden lag bisher räumlich nah, doch geistig fern. Nun greift die rührige, von Dr. Paul Eppstein mit freiem Blick für das Notwendige geleitete Volkshochschule zu. Kapell meister Max Sinzheimer, einer der Vorkämpfer für neue Musik, wird über Hausmusik und Laienmusikbewegung sprechen und mit Kammerchor und Kammerorchester Belege dafür erbringen. In der Gesellschaft für Neue Musik ist gleichfalls ein Abend dem Problem gewidmet. Dabei sollen neben den bekannten Werken von Hindemith und Bentzon Kompositionen von den jungen Mannheimern Kurt Spanich und Hermann Wette von Musikliebhabern gespielt werden. Die Gesellschaft, der offizielle, jedoch sehr vereinsamte Hort der neuen Musik, hat mit Recht Ernst Toch, den wir als Mitbürger an Berlin verloren haben, zu einem Abend eingeladen. Daneben sticht aus dem Programm die Aufführung von Strawinskys „Les noces“ hervor.

Ein paar Pianisten sind da, die auch in diesem Jahr für neue Musik eintreten werden: Hans und Lene Bruch, Karl Rinn, Luise Schatt-Eberts. Und das Wirken unseres Meisterorganisten Arno Landmann darf nicht vergessen werden.

Braucht erwähnt zu werden, daß in Mannheim dreißig oder fünfzig Männerchöre sind, die sich an Kleinigkeiten zersplittern, während sich nur wenige an große Aufgaben heranwagen können und davon nur die Hälfte es tut? Bei den gemischten Chören stehen neue Männer an der Spitze, deren Wirken und Wirkung erst abgewartet werden muß.

Am Theater herrscht Verwirrung. Die Stadtverwaltung hat eine finanzielle Krise heraufbeschworen und meinte die künstlerische Seite. Nun wird an beiden herumgedoktert. Daß das nicht zur Belebung der Arbeit beiträgt, ist leicht einzusehen. Immerhin bringt Erich Orthmann die Uraufführung von Darius Milhauds „Rückkehr“ heraus, nachdem er schon im Vorjahr mit Wellesz, Hindemith, Toch und Malipiero dem Neuen den Weg offen gehalten hatte. Was dann kommt, weiß niemand. Vorläufig spricht man in Mannheim nur vom finanziellen Defizit. Vom Moralischen zu sprechen, wird Zeit sein, wenn – es zu spät ist.

MELOSBERICHTE

Musik in Berlin

Die neue *„Zauberflöte“*-Inszenierung von *Klemperer* und *Dülberg* war ein außerordentlicher Erfolg. Noch nie hat Dülberg seine architektonische Bühnenkonstruktion so glücklich der Forderung des Theaters angepaßt, noch nie wirkte sein Aufbau so gelockert, so leicht. Dieser Aufbau, ein mächtiger Torbogen in der Mitte, je zwei kleine Tore übereinander daneben, steht die ganze Oper über. Er ermöglicht den pausenlosen Verlauf der Handlung. Endlich kann man einmal dieses Wunderwerk von Einfachheit und Geistigkeit als Ganzes ungestört aufnehmen. Auch noch in einer anderen Beziehung ist die Inszenierung besonders gelungen: sie trifft gerade die rechte Mitte zwischen einer nicht versymbolisierten Feierlichkeit und einer singspielhaften Naivität. Wie die einzelnen Tore sich öffnen und schließen, immer wieder neue Szenen andeutend, wie das Spiel in stetem Wechsel den ganzen Raum einbezieht, wie es durch die Beleuchtung gesteigert, verdeutlicht wird – höchste Überlegenheit und zugleich unbeschwerte Grazie der Gestaltung. Der Märchencharakter wird durch den konstruktiven Aufriß nicht zerstört. Im Gegenteil: die Irrealität des Geschehens wird gerade durch den Verzicht auf das herkömmlich

Opernhafte unterstrichen. Wieder wendet Dülberg farbige Pracht an die Kostüme. Sie beleben erst das Bild. Nicht alles ist gleich glücklich, die Orientalisierung der Priester wirkt etwas erzwungen, die Massenauftritte werden durch den kubisch geschichteten Aufbau des Podiums in der räumlichen und farbigen Wirkung beeinträchtigt. Diese Inszenierung mag einen Stich in architektonisches Kunstgewerbe haben, sie ist vielleicht nicht naiv, nicht phantastisch genug für das Werk – aber sie ist eine Lösung. Sie drückt sich nicht zwischen altem Opernpomp und neuer Geschmäcklerei herum, wie es sonst bei „Zauberflöten"-Inszenierungen üblich ist – sie ist eindeutig und in sich geschlossen. Sie ist im höchsten Grade werktreu, vor allem durch die wunderbar schlichte, einfache, peinlich gewissenhafte Interpretation der Musik unter *Klemperer,* und sie ist doch ein Bekenntnis zum neuen Theater. Das ist besonders wichtig in einem Augenblick, wo, unterstützt durch die allgemeine reaktionäre Tendenz der Zeit, das bequeme, benebelnde, illusionistische Operntheater von den verschiedensten Seiten wieder propagiert wird.

Die gesanglichen Leistungen stehen sehr hoch. *Fidesser* als Tamino, mit einer strahlenden, erwärmenden Stimme, die *Heidersbach* als Pamina, sehr schön ausgeglichen, der großartige Sprecher *Schorrs, Krenns,* wienerisch fescher Papageno. Auch *Abendroth* fügt sich gut in ein Ensemble von vorbildlicher Disziplin.

Über die anderen Aufführungen kann man sich kürzer fassen. Die beiden Ballette von *Milhaud* („Création du monde" und „Salade") scheiterten *Unter den Linden* an der Unzulänglichkeit der Choreographie von *Terpis.* Terpis ist inzwischen zurückgetreten. Aber auch die Ballette wurden abgesetzt. Das ist mindestens im Fall der *„Création"* schade. Die feine, rhythmisch ungemein bewegliche, delikate Musik konnte durch die gestaltlose Tanzerei zwar beeinträchtigt, aber doch nicht umgebracht werden. Am gleichen Abend eine Uraufführung von *Umberto Giordano,* eine Märchenoper *„Der König".* Natürlich nicht ohne tragische Resignationen, aber im ganzen doch viel sympathischer als „André Chenier", mit dem uns die Staatsoper vor einem halben Jahre beglückte. Mit leichter Hand ist aus der lyrischen und buffonesken Operntradition Italiens ein nettes, abwechslungsreiches Spiel gefügt, belanglos, aber graziös und nicht ohne Witz. *Aravantinos* behing es mit zu viel Farbenpracht. Die Oper Unter den Linden will immer zeigen, daß sie sich einen kostbaren Aufwand leisten kann. Dabei bedarf es dieses Aufwands gar nicht. Man steuert schon wieder auf einen neuen Wilhelminismus los. Auch im *„Schwanda"* wurde nicht gespart. Welcher Prunk bei der Königin Eisherz! Im ganzen ist Aravantinos hier glücklicher, wo er seine Entwürfe einem tschechisierten Bilderbuchstil nähert. *Kleiber* geht mit allem Temperament ins Zeug. Oben auf der Bühne sieht man die zauberhafte Dorota der *Maria Müller,* sieht man den frischen, unbefangenen *Scheidl* in der Titelpartie, *Fritz Soot* als Babinsky, immer gut, wenn er Charakterrollen hat. *Schützendorf* stattet den Teufel mit den erdenklichsten Operettenmätzchen aus, die ganze Höllenszene wird von *Holy* auf alten Operettenwitz hin gespielt. Die Hörer jubeln, wenn dann die ganze Szene langsam versinkt. Das Brimborium der alten Oper. Aber darin liegt ja der enorme Erfolg des „Schwanda" begründet, daß er alles, was an dieser Oper dem Hörer lieb und begehrenswert geworden ist, noch einmal auftischt, und zwar durchsetzt mit einer tschechischen Volksmusik, die auch in der höchst bedenklichen Ver-Regerung ihren naturhaften Reiz nicht einbüßt. Die Originalität ist nichts, das Geschick ist alles. Weinberger ist sogar so geschickt, daß er den Bereich meidet, der die Überlebtheit dieses Typus hätte unbedingt aufdecken müssen: die Liebeslyrik. Gewiß ein unterhaltsames Werk – nur blasierter Snobismus wird das leugnen. Aber niemals führt von hier ein Weg in die Zukunft. Eine Verquickung der tschechischen Volksoper mit der musikdramatischen Welt von 1910 – nicht mehr.

Soll man auf die *„Gezeichneten"* in der Städtischen Oper eingehen? Diese widernatürliche Pubertäts-Phantastik, dieses knochenlose Schwelen von Klängen, auf die an den Gipfelungen der Exstasen einige puccineske Floskeln aufgesetzt sind, diese musikdramatische Untermalung, die ihre

stärksten Wirkungen bei jeder Gelegenheit verschießt und das Ohr nach einer halben Stunde bereits abstumpft – wie fern ist das alles schon gerückt. Niemand denkt daran, *Schreker* zu verkleinern. Die „Gezeichneten“ sind sicher seine geschlossenste, seine blutvollste Arbeit, es steht die Mal-Szene drin, die unbedingt Atmosphäre hat, manchmal bilden sich auch Linien in der Musik heraus. Aber was geht uns das alles an? Unsere Ohren sind geschärft, sind mißtrauisch gegen die Rauschwirkungen. Wir haben kein Verständnis mehr für die sexuellen Minderwertigkeitskomplexe, für die Lustphantasien dieser Herrschaften, die Schreker in eine Jugendstil-Renaissance stellt. Dabei tut die Aufführung unter *Sebastian*, mit der wundervoll natürlichen, überlegenen, bestrickenden *Reinhardt*, mit dem scharf charakterisierenden *Burgwinkel*, mit dem tüchtig singenden *Hanssen* alles für das Werk, was man überhaupt tun kann. Peinlich nur die armschleudernde, aufdringliche Spielastik, zu der *Hörth* die Nebenfiguren antreibt, von phantasieloser Pappigkeit nur die Dekorationen von *Vargo*, der auf einmal in der Stadtoper für eine große Nummer gehalten zu werden scheint.

* * *

Man überfliegt die *Konzerte* der letzten drei, vier Wochen. Was blieb haften? *Furtwängler* laviert sich durch die Bequemlichkeitsprogramme, die er immer wieder durch die Intensität seiner Darstellungen emporreißt. Er setzt seinen Hörern, denen beim Namen *Schönberg* immer noch der Schreck in die Glieder fährt, eine Orchestrierung der Tripelfuge von Bach vor. Schönberg bietet alles Raffinement hochromantischer Koloristik auf, er zerfärbt die Linien, er teilt die Motive zwischen verschiedenen Instrumenten auf, er dynamisiert in recht bedenklicher Weise. In der Fuge ist zwar die Dreiteiligkeit durch Kontrastierung von Streichern, Holz und Blech ausgezeichnet unterstrichen, aber gegen Schluß geht eine Klangorgie mit Xylophon, schwerstem Blech, mit Pauken und Becken los, daß man sich fragt: wie kann ein Künstler von der Geistigkeit Schönbergs die Bachsche Polyphonie so weit erniedrigen? *Klemperer* macht einen großartigen Bachabend, großartig vor allem das erste brandenburgische Konzert, streng, kräftig, ohne Nuancen, voll stärkster Spannung. Dann einen Abend neuer Musik (Klemperer ist unter den Stars der einzige, der sinnvolle und lebendige Programme aufzustellen weiß). Eine Wiederholung der *„Noces“*, die jetzt noch klarer, noch hinreißender musiziert werden, dann *Hindemiths Cellokonzert*, von *Feuermann* mit ungeheurer Verve hingelegt, endlich eine neue Fassung des *„Lindberghfluges“*, jetzt von *Weill* allein. Kein Konzertstück, sondern eine Musik zur Aufführung in Schulen, sehr einfach, überall da, wo an eine bildhafte Vorstellung angeknüpft werden kann, von zwingender Plastik. Die ausgesprochene Songmelodik hat Weill zugunsten einer eigenartig schwingenden, das Wort steigernden Deklamation abgestoßen. Die hellhörigen unter den jungen Musikern ziehen die Konsequenzen aus der heutigen Situation, aus dem Zusammenbruch des sanktionierten Musikbetriebes: Weill sucht Anschluß an die Schulen. Wird man ihn dort einlassen? Weill schreibt auch für Arbeiterchöre, ebenso wie *Eisler*. Und wieder setzt sich der ausgezeichnete *Rankl* mit seinem Schubertchor für die beiden ein – mit einem Fanatismus, der das Höchste aus diesen Sängern herausholt, die zum größten Teil nicht einmal die Noten kennen. Eisler ist in den Chören glücklicher als Weill: plastischer, sinnfälliger, wenn auch vielleicht nicht so konsequent.

Heinrich Strobel (Berlin)

Milhauds „Rückkehr“ am Mannheimer Nationaltheater

Ein Jugendwerk des bekannten französischen Komponisten. Er hat es mit 17 Jahren begonnen, überwältigt von der Zartheit, dem Duft der Dichtung, die *Francis Jammes* in der „Revue Hebdomadaire“ erscheinen ließ.

Es ist eine zarte und innige Dichtung. Mehr Epos als Drama. Der Komponist nennt sie daher in der Vertonung einen musikalischen Roman. Die Geschichte eines Ehebruchs. Die Tragödie des Ehebruchs im menschlichen, die Sünde des Ehebruchs im

religiös-katholischen Sinn. Die Frau kehrt zurück aus dem Abenteuer in den Schoß ihrer Familie. Es ist ein „Tristan und Isolde“ mit umgekehrten Vorzeichen. Der Ehebruch endet mit Reue und Rückkehr. Der sündige Mann geht ein in die große Einsamkeit.

Der Fall ist ins Idyllische, er ist vor allem ins Französische übersetzt. Die Handlung ist nichts. Das Milieu alles. Es ist von Jammes, dem Patriarchen von Orthez in den Pyrenäen, mit einer klassisch zu nennenden, bei aller Naturalistik verklärten Einfachheit gesehen. Davor steht nun der Komponist. Der 17jährige wird von dem Gebet des Pierre im zweiten Akt besonders stark angezogen. Es ist das Herzstück, nicht des Romanes, aber der Psychologie. Es ist auch musikalisch das Kernstück, vom Publikum aus nämlich. Es ist eine der großen Stellen, in denen der Komponist vom Detail weg zur großen Form kommt. Das schafft Brücken des Verständnisses. Hier blüht die Musik auch lyrisch auf. In den anderen Teilen des Werkes pflegt Milhaud einen Pointillismus, der nicht malerisch sondern motivisch gesehen ist. Er eilt damit seiner Zeit, seinen Jahren voraus. Er ist damit im Prinzip da, wo er heute steht, nur heute mit größerer geistiger und formaler Freiheit. Die Motive selbst sind aus der dunklen und grausamen Sphäre des Stückes genommen. Sie bekommen damit leicht etwas Schweres und Düsteres, das die Bühnenwirksamkeit des Stückes nicht erhöht. Selbst in dem symphonischen Zwischenspiel des letzten Aktes, das symbolisch die Heimkehr schildert, wird der düstere Vorhang, der über der Musik liegt, nicht weggezogen. Es ist das Gegenstück zum Gebet. Hört man diese beiden Stücke nebeneinander, erkennt man, daß dieses Werk ein Zwischenwerk ist, ein Versprechen, das im Keim enthält, was später sich entwickeln sollte. Die Musik hat aber schon das eine, worauf es ankommt: die zarten Schwingungen, die uns eine katholische Kapelle und eine französische Landschaft so zaubervoll machen.

Der Mannheimer Regisseur *Dr. Richard Hein* verleugnete das Epische nicht, sondern betonte es. Er inszenierte die Oper als dramatisches Oratorium. Er läßt das Gestische fast nur als Symbol gelten. Er nimmt sogar – und das ist konsequent – aus der Konzertfassung des Werkes die drei Erzählerinnen herüber, die den Schauplatz, die Zeit angeben, die so etwas wie der „Zeuge“ des alten Oratoriums sind. Die Darsteller hatten sich sehr gescheit auf den Stil des Stückes eingestellt. Die drei Hauptrollen wurden von *Edit Maerker*, *Helmuth Neugebauer* und *Adolf Loeltgen* achtunggebietend ausgeführt. Die Bühnenbilder von *Dr. Eduard Löffler* schlossen sich in vollendeter Weise an Dichtung und Musik an.

Da Generalmusikdirektor *Erich Orthmann*, der auch die Übersetzung glücklich ausgeführt hat, acht Tage vor der Uraufführung krank wurde, mußte sein Assistent, der Korrepetitor *Helmuth Schlawing*, für ihn einspringen. Er leitete die Aufführung mit bemerkenswertem Geschick. Die klangliche Differenzierung, die diese Musik bräuchte, konnte man nicht von ihm verlangen.

Das Publikum fand erst allmählich aus der Alltäglichkeit der Handlung, aus der Simplizität des Textes in die atmosphärische Dichtheit von Wort und Ton hinüber.

Karl Laux (Mannheim)

Raphaels „Requiem“ in Breslau

Das Verhältnis zur neuen Musik ist keine Frage der Generationen, sondern des lebendigen Musikgefühls. Siebzigjährige begeistern sich für Hindemith, aber Günter Raphael ist erst sechsundzwanzig und steht – bekenntnisgemäß – auf dem Boden dessen, was man Tradition nennt.

Man glaubt auf dem Wege fortschreiten zu können, den Brahms betrat und der ihn in die freudlose Resignation führte. Auch der frühe Reger wird berufen, während man sich an dem letzten scheu vorbeidrückt. Heraus kommt eine Musik ohne Gesicht; denn es fehlt die bezwingende Persönlichkeit, die dahintersteckt. Es sind abgegriffene musikalische Allgemeinheiten, rasch mit „Modernem“ aufgeputzt, im Grunde ein Blättchen vom Oratorienbaume Mendelssohns, nur eben hundert Jahre später. Es ist dieselbe Musik wie bei den Bandwurmopern der Nachwagnerischen Zeit, riesengroß, hoffnungslos.

Man nehme so eine Stelle: II. Chor: Mors. I. Chor: Mors. II (parlando): stupebit. I: mors II. stupebit. Und so weiter. Literarische Ausdeutung des Textes, sonst nichts. Rex wird fortissimo und tremendae majestatis pianissimo mit tremolo gesungen und bei flammis zuckt mancherlei auf. Ein paar hübsche Takte sind da – zu wenig für zwei Stunden Musik.

Dem Publikum gefiel das Werk und die (gerade zureichende) Aufführung. Der Irrtum ist, daß man glaubte neuzeitliche Musik gehört zu haben. Aber damit hat dieses Requiem nichts zu tun. Requiem aeternam dona ei, domine.

Oskar Guttmann (Breslau)

Wien: Ein Weg zu neuer Musik

1.

Die zeitgenössische musikalische Produktion ist fast ausschließlich auf Vokal-, Klavier- und Kammermusikwerke gerichtet, während größere Orchesterwerke verhältnismäßig selten entstehen. Abgesehen von der Tatsache, daß die lineare Kompositionstechnik, wenn sie überhaupt zu klaren Gebilden gelangen will, sich auf wenige Prinzipalstimmen beschränken muß, werden die Komponisten meistens durch die unüberwindlichen Schwierigkeiten, welche vollendeten Aufführungen größerer Orchesterwerke entgegenstehen, von der Arbeit an solchen abgeschreckt. – Es kann gewiß niemandem verargt werden, wenn er davon absieht, Werke zu schaffen, die bestenfalls dazu bestimmt sind, ein Scheinleben in Studienpartituren zu führen. Und doch haben die letzten Musikfeste, mit ihren schwach besuchten Kammermusik- und ausverkauften Orchesteraufführungen klar gezeigt, daß wirklich durchgreifende Propaganda für neue Musik nur durch großangelegte Orchesterkonzerte und szenische Darstellungen zu machen ist. Die erwähnten Schwierigkeiten liegen vor allem in der absoluten Fremdheit, mit der die Orchestervereinigungen meistens der neuen Musik gegenüberstehen und die ihre letzte Ursache in der Überlastung der Berufsmusiker durch den Alltagsbetrieb hat. Für die neuen Werke stehen dann nur wenige Proben zur Verfügung. Es erfordert konzentrierteste Nervenarbeit aller Beteiligten, um wenigstens das Wesentlichste aufzeigende Aufführungen zustande zu bringen. Von einem Einleben in den oft so fremdartigen Stil der neuen Werke kann dabei natürlich keine Rede sein.

Ähnlich lagen die Dinge noch vor wenigen Jahren auf dem Gebiete der modernen Kammermusik, doch haben sich inzwischen einige Vereinigungen weitgehend spezialisiert und leisten in der Vorführung neuerer Kammermusik absolut Einwandfreies.

Die Übertragung der bei der Kammermusik gewonnenen Erfahrungen, sowie Anregungen *Schönbergs* und *Scherchens*, liegen einem Projekte zugrunde, mit dessen Realisierung die *Wiener Sektion* der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* eben beschäftigt ist:

Die erwähnte Sektion schafft mit Hilfe der Autorenverbände, Lehranstalten, Verleger, Publikumsorganisationen etc. für Studienzwecke ein Orchester, dem *Berufsmusiker und Amateure* angehören, welche sich verpflichtet haben, durch mindestens ein Jahr hindurch an einem Tage in der Woche am *gemeinsamen Studium* teilzunehmen. Für die Leitung des Unternehmens wurde *Dr. Anton Webern* gewonnen, der das Studienprogramm selbständig festsetzen wird.

Alle notwendigen Kosten werden durch *Subskription* aufgebracht, wogegen die Subskribenten das Recht erhalten, der wöchentlichen Ensembleprobe beizuwohnen. *Öffentliche Konzerte* finden schon mit Rücksicht auf die bestehenden Berufsorchester überhaupt *nicht* statt.

Das Orchester hätte sich als Exekutivorgan der Wiener Sektion derart zu betätigen, daß es den Komponisten bei Vorlage des gesamten Stimmenmaterials für neue Werke für Leseproben zur Verfügung stehen würde. Daß eine solche Tätigkeit die zeitgenössische Produktion im Sinne wachsender Materialgerechtheit aufs günstigste beeinflussen würde, steht wohl außer allem Zweifel.

2.

Hindemiths Bratschenkonzert wurde nun endlich auch hier gehört. Der Autor wurde

als Komponist und Virtuose sehr gefeiert, wenngleich auch einige Perücken nach den Militärmarschvariationen ganz bedenklich wackelten. Der Jubel, der Hindemith aus den Reihen der Jugend entgegenscholl und der überhaupt nicht enden wollte, dürfte den Komponisten nicht in Zweifel darüber gelassen haben, wo die richtige Resonanz für sein Schaffen zu finden ist.

Die *Wiener Arbeiter-Sinfoniekonzerte* treten heuer ins 25. Jahr ihres Bestehens und haben stets auch viel für die Verbreitung neuer Musik in dem sonst sehr reaktionären Wien bedeutet. Das Festkonzert brachte unter Leitung *Dr. Anton Weberns* als Erstaufführungen zwei mit großer Begeisterung aufgenommene Arbeiterchöre von Hanns Eisler „Naturbetrachtung" und „Auf den Straßen zu singen". Während der erste Chor vollkommen a cappella gesetzt ist, bewirken beim zweiten einige Rührtrommeln eine sehr charakteristische Begleitung, welche den leicht eingängigen Vokalsatz wirkungsvoll rhythmisch straffen. Der gleiche Abend brachte auch Volksliedbearbeitungen von Schönberg, sowie das von diesem instrumentierte große Orgelpräludium mit Fuge in Es von J. S. Bach.

Schönberg dominierte auch mit seiner Kammersinfonie in dem Konzert, das *Hermann Scherchen* mit dem vortrefflichen Königsberger Rundfunkorchester hier veranstaltete. Den großen Publikumserfolg hatte freilich die viel seichtere Hary Janos-Suite von *Kodály* für sich.

Willi Reich (Wien)

NEUERSCHEINUNGEN (Besprechung vorbehalten)

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Kurzorientierende Hinweise sollen dem Leser die Einstellung zu den Werken erleichtern.

NEUE MUSIK

Paul Hindemith, Trio für Bratsche, Heckelphon oder Tenorsaxophon und Klavier, op. 47. *Schott, Mainz*

Fritz Reuter, „Ganz leicht", kleine Klavierstücke in modernem Stil, op. 24. *Steingräber, Leipzig*

Walter Rein, Sechs kleine Inventionen, für Klavier. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

F. W. Franke u. K. Sandmann, „Cantus-Firmus-Präludien". Bd. I/III. *Schott, Mainz*
Eine Sammlung von 307 größeren Vorspielen zu 174 Chorälen der evangelischen Kirche für die Orgel.

Arnold Schönberg, Glück, Gedicht von Arnold Schönberg, Männerchor. *Deutscher Arbeiter-Sängerbund*

Ernst Pepping, Choralsuite für großen und kleinen Chor, Partitur. *Schott, Mainz*

Ernst Pepping, Kleine Messe, für drei Stimmen. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Heinrich Lemacher, Missa „Pueri concinite" Werk 61, für dreistimmigen a cappella-Chor (Motette „Pueri concinite" als Einlage) *Kistner & Siegel, Leipzig*

Wolfgang Fortner, „Fragment Maria" Kammerkantate für Sopran und acht Instrumente. Partitur. *Schott, Mainz*

Armin Knab, Neue Kinderlieder, für Gesang u. Klavier. *Teubner, Leipzig-Berlin*

Josef Butz, op. 14 Deutsche Gesänge Nr. 1, op. 20 Altdeutsche Liedersuite Nr. 1–4, beides Männerchor. *Butz, Godesberg*

Walter Simon Huber, Ein Volkslieder-Zyklus aus der Sammlung „Röseligarte" (Otto von Greyerz) zusammengestellt und für Singstimmen mit Instrumenten gesetzt. *Müller & Schade, Bern*

Unterrichtsliteratur

N. E. van Rooijen, Violinschule, Heft 1–10. *Eulenburg, Leipzig*

Leonardo de Lorenzo, Il „Non plus ultra" del Flautista, 18 Capricci, op. 34. *Zimmermann, Leipzig*

NEUAUSGABEN ALTER MUSIK

Fritz Jöde, Die Singstunde, Lieder für alle, 1. Jahrkreis. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Das deutsche Kunstlied II, Lieder, Arien und Duette mit Begleitung, in: Schul- und Hausmusik zum Singen und Spielen, Heft 4, herausgegeben von Walter Kühn und Fritz Haupt. *Schauenburg, Lahr (Baden)*

Walter Rein, Fünf deutsche Lieder, für drei Männerstimmen und Instrumente nach Belieben. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Fritz Jöde, Chorbuch (f. gleiche Stimmen) Lieferungen in: Lose Blätter der Musikantengilde, 1–6. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

BÜCHER UND SCHRIFTEN

Otto Daube, Musikalischer Werkunterricht an höheren Lehranstalten, Zweite erweiterte Auflage.
Klett, Stuttgart

Musikpflege im Kindergarten, Vorträge der 1. Tagung in Berlin, herausgegeben im Auftrage des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin.
Quelle & Meyer, Leipzig

50. Jahresbericht (vom 1. Oktober 1928 bis 30. September 1929) der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin zu Charlottenburg.

L. Biagioni, 1. Italienische Lautlehre, für Musikstudierende und Musikfreunde.
2. Italienische Musikterminologie, in deutscher Übertragung.
3. Italienisches Arienbuch, Konzert- und Opernarien mit Wörterbuch. *Tonger, Köln*

Vlaminck, Gefahr voraus! Aufzeichnungen eines Malers; übersetzt von Jürgen Eggebrecht.
Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart

Hanns Julius Witte, Juan Sorotta, ein Musikerroman.
Reclam, Leipzig

Hans Mersmann (Berlin)

NOTIZEN

VON DEN OPERNBÜHNEN

Die *Kölner Oper* will Ende April eine *Opernwoche* mit einer Anzahl der von ihr neu einstudierten Werke veranstalten. U. a. sind vorgesehen „Louise" von Charpentier, „Baskische Venus" von Wetzler, „Schwanda", „Galathea" von Braunfels und „Wozzeck" von Berg.

Hindemiths „Neues vom Tage" hatte bei den Erstaufführungen in *Magdeburg* (Generalmusikdirektor *Beck*) und *Erfurt* (Generalmusikdirektor *Jung*) einen außerordentlich starken Erfolg. Zweiunddreißig Vorhänge, das war in der Geschichte der Erfurter Bühne noch nicht da.

Am *Königsberger Opernhaus* kam *Hindemiths* Tanzpantomime *„Der Dämon"*, zusammen mit Tänzen zu Bach'scher Orgelmusik und Musikstücken moderner Komponisten zur Erstaufführung. Das Königsberger Opernhaus hat ferner das Weihnachtsmärchen *„Tuttifäntchen"*, Musik von *Paul Hindemith*, zur Aufführung erworben.

Verdis Oper *„Die sizilianische Vesper"*, aus der Zeit des „Trovatore", hatte bei ihrer deutschen Uraufführung am Württembergischen Landestheater in *Stuttgart* einen stürmischen Erfolg.

Die städtischen Bühnen in *Hannover* haben das Ballett *„Le train bleu"* von *Darius Milhaud* zur alleinigen deutschen Uraufführung erworben. Das Ballett *„Salade"* von *Milhaud* gelangt in einer deutschen Bearbeitung von *Karlheinz Gutheim* am Stadttheater in *Hagen* zur Erstaufführung.

Aus Anlaß der Internationalen Hygiene-Ausstellung und der Fertigstellung des erneuerten *Zwingers* in *Dresden* finden Festvorstellungen in beiden *Staatstheatern* statt und zwar in der *Oper* ein Zyklus bekannter Werke von Mozart bis Puccini, im *Schauspielhaus* ein Shakespeare-Zyklus und einige erfolgreiche neue Stücke. Im *Zwingerhof* soll *Glucks „Armida"* in der pomphaften Ausstattung der Entstehungszeit unter *Fritz Buschs* Leitung in Szene gehen.

Alban Bergs „Wozzeck" gelangt Mitte Dezember am *Essener Opernhaus* und Anfang des nächsten Jahres am Stadttheater in *Aachen* zur Aufführung.

Das Stadttheater in *Bamberg* wird die noch nicht aufgeführte Oper *„Aurora"* von *E. Th. A. Hoffmann* aus dem Manuskript, das sich in Würzburg befindet, zur Uraufführung bringen.

KONZERT

Eine Ortsgruppe *Hamburg* der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik,* Sektion Deutschland, E. V., wurde unter dem Vorsitz von *Ernst Roters* in Hamburg gegründet. Der Musikausschuß besteht aus Kapellmeister *Eugen Papst*, *Ernst Roters, Richard Goldschmied*, *Hermann Erdlen* und Frau *Edith Weiß-Mann.* Es wird geplant, in Hamburg alljährlich eine Reihe von Aufführungen mit zeitgenössischer Musik aus allen Gebieten zu veranstalten in Form von Solo-, Kammermusik-, Vokal- und Orchesterkonzerten, die weitesten Kreisen zugängig gemacht werden sollen.

Das *Heinrich Schütz-Fest 1930* der Heinrich Schütz-Gesellschaft e. V. findet nunmehr endgültig in *Kassel* vom 29.–31. August statt. Der Heinrich Schütz-Kreis hat den chorischen Teil des Festes übernommen.

Die Ortsgruppe *Frankfurt a. M.* des *Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands* hat ein *Musikstudio* gegründet, das jungen Künstlern und Komponisten die Möglichkeit geben will, von einem musikverständigen Publikum gehört zu werden. Im ersten Abend wurden Werke von Schönberg, Strawinsky, Bartók, Berg, Webern und Rathaus gespielt.

Hermann Dettinger brachte mit dem Frauenchor des Lehrergesangvereins Dortmund *„Phantasien"* für Altsolo von *Hans Gal* und *„Das Leben"*, symphonisches Chorwerk von *Josef Meßner*, zur Erstaufführung in Westfalen.

Paul Hindemith hat sich erstmalig der Komposition für Männerchor a cappella zugewandt. Zwei Männerchöre nach Texten von *Bert Brecht* und *Walt*

Whitmann werden demnächst im Verlag von *B. Schott's Söhne, Mainz,* erscheinen.

Das *Bostoner Sinfonie-Orchester* unternimmt demnächst eine Europareise unter Leitung von *Serge Kussewitzkij.*

PERSONALIEN

Franz von Hoesslin wurde nach einem soeben absolvierten zweimaligen Konzertgastspiel in *Paris* für Dezember zu weiteren zwei Konzerten eingeladen, für den gleichen Monat auch nach Madrid. Infolge seiner anderen Verpflichtungen konnte er diese Einladungen nicht annehmen.

Ballettmeister *Terpis* hat die Generalintendanz der *Berliner Staatsoper* ersucht, von einer Verlängerung seines bis Ende der Spielzeit laufenden Vertrages abzusehen. — Der Rücktritt von Terpis hängt ohne Zweifel mit der Ablehnung seiner jüngsten Inszenierung durch die maßgebende Berliner Tanzkritik zusammen.

Dr. Fritz Stiedry wurde die musikalische Leitung der staatlichen Opernhäuser in Leningrad und Moskau angeboten. Er befindet sich augenblicklich auf einer Konzertreise in Rußland.

Als Nachfolger Hans Rosbauds wurde *Dr. Hans Gal* (Wien) einstimmig zum Direktor der *Mainzer Musikhochschule* gewählt.

RUNDFUNK

Als Ergebnis eines an den Dichter Erich Kästner erteilten Auftrages der *Schlesischen Funkstunde* A.-G. gelangte im *Breslauer Rundfunk* die Hörfolge für Musik *„Leben in dieser Zeit"* zur Uraufführung. Mit der Vertonung war *Dr. Edmund Nick* beauftragt worden.

Der *Königsberger Rundfunk* brachte ein neues Werk von *Wolfgang Fortner*, die Kammerkantate *„Fragment Maria"* mit *Rose Walter* als Solistin zur Ursendung.

Intendant Dr. Hans Flesch von der *Funkstunde Berlin* erteilte dem Revue- und Schlagerkomponisten *Mischa Spoliansky* einen Kompositionsauftrag.

Ende November fand bei der *Reichsfunkgesellschaft* in Berlin eine Konferenz der Intendanten *Prof. Dr. Neubeck* (Mitteldeutsche Rundfunk A.-G.), *Dr. Hans Flesch* (Funkstunde A.-G. Berlin) und *Fritz Walter Bischof* (Schlesische Funkstunde A.-G. Breslau) statt. Es wurde beschlossen, weit umfassender als bisher einen *Programmaustausch der wichtigsten Darbietungen* der drei Gesellschaften vorzunehmen, um dadurch die programmatische Eigenart jedes Senders für die Bereicherung und Belebung der Darbietungen auszunutzen und jede Doppelarbeit zu vermeiden.

Angesichts der schwierigen Lage der Theater hält der *Mitteldeutsche Rundfunk* es für seine Aufgabe, die künstlerische Tätigkeit und die materiellen Erfolge der mitteldeutschen Bühnen dadurch zu erleichtern, daß er regelmäßig die Ur- und Erstaufführungen seines Sendebezirkes bespricht und dadurch das Interesse der großen Masse des Publikums für das Theater neu erweckt und belebt. Auch wichtige Filme werden in den Kreis der Kritik einbezogen werden.

Unter starker Beteiligung des In- und Auslandes konstituierte sich zu *Frankfurt a. M.* die *Internationale Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik*, e. V., mit dem Sitz in Frankfurt a. M. Der Versammlung präsidierte der Oberpräsident der Rheinprovinz, Dr. h. c. Fuchs, Koblenz. Von außerdeutschen Staaten waren vertreten: Belgien, Frankreich, Italien, Österreich und Ungarn: außerdem sind beteiligt: die Schweiz, Holland, Spanien und England. Das Protektorat hat Exzellenz Pacelli übernommen.

Die Internationale Gesellschaft hat sich die Erneuerung und Fortentwicklung der katholischen Kirchenmusik zur Aufgabe gemacht. Über die Pflege des Chorals und der klassischen Polyphonie will sie vorstoßen zur zeitgenössischen Kirchenmusik, deren Pflege und Fortentwicklung im Sinne der kirchlichen Vorschriften ihre besondere Aufgabe ist.

Die praktische Gestaltung des Arbeitsprogramms wird von den Statuten folgendermaßen umrissen: Die künstlerische Gestaltung kirchenmusikalisch schöpferischer Kräfte wird gefördert sowohl durch Preisausschreiben für neue und bedeutsame Werke auf dem Gebiet der katholischen Kirchenmusik und der ihr benachbarten Provinzen, als auch durch alljährlich veranstaltete kirchenmusikalische Arbeitswochen mit liturgischen Gottesdiensten, repräsentativen öffentlichen Konzerten und volkstümlichen Singstunden zur Förderung der Kirchenmusik als Volks- und Laienkunst.

Die *erste kirchenmusikalische Arbeitswoche* mit anschließendem Musikfest wird voraussichtlich Ende Oktober 1930 in *Frankfurt a. M.* stattfinden. Komponisten, deren Bestrebungen im Sinne einer zeit- und ideengemäßen Entwicklung liegen, werden gebeten, neue Werke für den liturgischen Gebrauch, aber auch Werke allgemein-religiöser Natur für den Konzertgebrauch unter Beifügung des Rückportos bis 1. Januar 1930 an die Geschäftsstelle der Gesellschaft, Frankfurt a. M., Emserstraße 23, I, einzusenden.

AUSLAND

Durch den Tod *Serge Diaghilews* ist das von ihm geschaffene berühmte *Ballett* in große Bedrängnis geraten. Man rechnet mit seinem Zerfall. Die Kostüme und Dekorationen sollen demnächst versteigert werden. Die Pariser Presse richtete einen letzten Aufruf an die Freunde der Künste, um den Zusammenbruch aufzuhalten.

Die Erstaufführung der *„Ägyptischen Helena“* von Richard Strauß in französischer Sprache ist Februar 1930 an der Oper in *Monte Carlo* festgesetzt.

Im Mittelpunkt des gesamten musikalischen Interesses in *London* stand der Besuch des *Berliner Philharmonischen Orchesters* unter der Leitung von *Wilhelm Furtwängler*, von der Presse „das größte Ereignis der Londoner Orchester-Saison“ genannt. Der Erfolg der beiden Abende war außerordentlich.

Die *Metropolitan Opera* gibt bekannt, daß der neue Dirigent der Deutschen Oper, *Josef Rosenstock* infolge Nervenzusammenbruchs, verursacht durch den Klimawechsel und Überarbeitung, von seinem Posten *zurückgetreten* ist. Der frühere Dirigent *Arthur Bodanzky* tritt an seine Stelle.

Die neue *Chicagoer* Riesenoper wurde mit einer Festvorstellung von *„Tristan und Isolde“* eröffnet. *Frida Leider* von der Berliner Staatsoper sang die Isolde in deutscher Sprache.

Diesem Heft liegen bei:
Heft 6 der Mitteilungen „Kultur und Schallplatte“ der Firma Carl Lindström A.-G., Berlin S. O. 36.,
ein Bestellzettel für Einbanddecken zum VIII. Jahrgang MELOS,
das Inhaltsverzeichnis zum VIII. Jahrgang MELOS.

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Gesang

(Fortsetzung aus dem November-Heft)

Paul Lohmann: *Mattiesen; Reutter:* Russische Lieder, op. 21

Valentin Ludwig: *Windsperger*

Lotte Mäder-Wohlgemuth: *Lendvai*

Mart Martin: *Debussy; M. de Falla; P. Graener:* Galgenlieder; *Louis Gruenberg:* Negro spirituals; *Hindemith:* aus op. 18 und Marienleben; *Jarnach; Kaminski:* Geistliche Lieder; *Erich Katz:* Tagelieder mit Viol. allein; *Krenek; Milhaud:* Catalogue de fleurs; *Schönberg:* aus op. 6 und Georgelieder; *Schreker; Rudi Stephan; Strawinsky; Julius Weismann*

Grete Merrem-Nikisch: *Hindemith*

Amalie Merz-Tunner: *Toch:* Die chinesische Flöte

Marianne Mislapp-Kapper: *Hindemith; de Falla; Pisk; Prokofieff*

Anny Quistorp: *Haas:* Lieder des Glücks, Tag und Nacht; *Hindemith:* Die Serenaden; *H. K. Schmid:* Klang um Klang; *Stephan; Toch:* Die chinesische Flöte

Marc Raphael: *de Falla; Roger Quilter*

Marianne Rau-Höglauer: *Rud. Fetsch; Kallenberg; Pisk:* Hymnus an die Liebe; *Schönberg:* Herzgewächse

Margarete Richter: *Haas*

Hermann Schey: *Stephan*

Maria Schleich-Baur: *Jällig:* Gesänge mit Streichquartett

Ruth Schöbel: *Grosz:* op. 10; *Haas:* op. 54

Maria Schultz-Birch: *E. Erdmann; Graener:* Rhapsodie (für Alt mit Klavier und Streichquartett); *Fr. Philipp:* Lenau-Lieder (mit Streichquartett, Klarinette und Fagott); *Schönberg; H. Tiessen*

Ida Schürmann-Herchet: *W. Böhme:* Der Heiland (Sopranpartie); *Haas; Knab; Messner*

Marg. Teschenmacher: *Toch:* Die chinesische Flöte

Inga Torshoff: *Fortner:* Marianische Antiphonen (Alt-Solo)

Theodora Versteegh: *Kodaly*

Berthe de Vigier: *Jessinghaus:* Marienlieder (mit Chor u. Kammerorchester); *Honegger:* König David (Solo)

Rose Walter: *Haas:* Tag und Nacht; *Hindemith:* Die Serenaden; *Honegger:* König David; *Kaminski:* Magnificat; *Milhaud:* Catalogue de Fleurs; *Schönberg:* Solo im Streichquartett op. 10; *Strawinsky:* Chant du Pêcheur, Air du rossignol, 3 japanische Lieder, Pastorale; *Toch; Windsperger:* Lieder mit Klavier, „Fremder Sang"

Reinhold von Warlich: *Haas; Jarnach:* op 15

Rudolf Watzke: *Moussorgsky:* Lieder und Tänze des Todes

Colette Wyss: *Chausson; Debussy:* La demoiselle élue L'enfant prodigue; *Duparc; de Falla; Fauré; Hindemith; Honegger:* Le roi David; *Kaminsky:* Magnificat; *Maurice; Ravel; Respighi; Strawinsky*

Chor

Holle's Madrigalvereinigung (Hugo Holle): *Bartok:* Vier slovakische Volkslieder; *Butting:* Drei Chöre nach St. George; *Gal:* op. 27; *Haas:* Kanonische Motetten, Singmesse, Vesper; *Hugo Herrmann:* op. 27, 36, 44 u. 49; *Hindemith:* op. 33 u. op. 43[a]; *Krenek:* Jahreszeiten und op. 47; *Karl Marx:* Motette op. 6; *Petyrek:* Drei frohe geistliche Lieder; *Rathaus:* op. 17; *Reutter:* Kantate vom Tode; *Schönberg:* Friede auf Erden; *Slavenski:* Gemischte Chöre und Frauenchöre; *Unger:* op. 30; *Webern:* op. 2

Melanchthon-Chor (Bochum; Erich Dörlemann): *Eimert:* Chormusik 1928; *Hindemith:* Lieder für Singkreise; *Kaspar Roeseling:* Passion nach Johannes

Sterk'scher Privatchor (Basel; Walter Sterk): *Haug:* Te Deum; *Jessinghaus:* Marienlieder; *Petyrek:* 3 frohe geistliche Lieder

Klavier

Grete Altstadt: *Delius:* Sonate fis-moll; *Hermann Henrich:* Klavier-Konzert

Paul Aron: *Bartók, de Falla, Hindemith, Honegger, Jarnach, Krenek, Poulenc, Schönberg, Strawinsky*

Claudio Arrau: *Strawinsky:* Klavierstücke

János Baranyi: *Debussy:* Préludes; *Prokofieff:* Praeludium, Marcia cinese; *Casella:* Kinderstücke; *Albeniz:* Navarra; *de Falla:* Farrucca, Feuertanz a. „Liebeszauber"; *Kodály:* Klaviermusik; *Mompou:* Kinderszenen; *Ravel:* Jeux d'eau; *Bartók:* Danza romena; *Kodaly:* Klavierstücke; *Dohnanyi:* Capriccio; *Toch, Honegger, Schulhoff*

Hellmuth Bärwald: *de Falla*

Marthe Bereiter: *Albeniz:* Seguedillas; *Bartok:* Allegro barbaro; *Kricka:* Lustige Stücke; *Petyrek:* Kinderstücke; *Toch:* Der Jongleur; *Palmgren:* Wiegenlied, Tanzhumoreske; *Ravel:* Sonatine; *Scrjabin:* Préludes et Etudes; *A. Tscherepnin:* Klavierkonzert F-dur

Robert Casadesus: *Albeniz:* Cordoba; *Debussy:* L'Isle Joyeuse; *Ravel:* Sonatine

Udo Dammert: *Casella:* Sonatine; *Schulhoff:* Sonate Nr. 2

Paul Emerich: *Bartók:* Sämtliche Klavierwerke; *Berg:* Sonate op 1, Kammerkonzert; *Busoni:* Elegien, Toccata, Klavierkonzert mit Chor; *Casella:* Partita; Scarlattiana; *Debussy:* Sämtliche Klavierwerke; *de Falla:* Konzert mit Kammerorchester; *Grosz:* Zweite Tanzsuite op. 20; *Hindemith:* Kammermusik Nr. 2, op. 36/1; *Korngold:* Sonate op. 2, E-dur; *Krenek:* Toccata und Chaconne op. 13, Konzert Fis-dur op. 18; *Malipiero:* Omaggi; *Milhaud:* Trois Rag-Caprices, Cinq Etudes pour piano et orchestre; *Petyrek:* 6 groteske Klavierstücke; *Pfitzner:* Konzert op. 31; *Pisk:* Kleine Suite I, Große Suite II, 4 Klavierstücke op. 3, 6 Konzertstücke op. 7; *Prokofieff:* Suggestion diabolique op. 4/4, Toccata op. 11, Sonate IV op. 29, III. Concerto in c; *Ravel:* Gaspard de la nuit, 3 Sätze; *Respighi:* Tre Prelud, sopra melodie Gregoriano; Concerto in modo misolidio; *Rieti:* Poema Fiesolano; *Schönberg:* sämtliche Klavierwerke; *Strawinsky:* Piano-Rag-Music, Petruschka-Suite, 4 Etüden op. 7

Die Veröffentlichung wird im nächsten Heft fortgesetzt!

BÉLA BARTÓK

„Wir haben in diesem Quartett ein absolutes Meisterwerk vor uns". *(Melos)*

Soeben erschienen:

IV. STREICHQUARTETT

Repertoire: Pro Arte, Kolisch, Waldbauer

U. E. Nr. 9788 Partitur Mk. 2.–, U. E. Nr. 9789 Stimmen In Vorbereitung

„Allen überlegen an Reife des Menschlichen, an unheimlicher Verwegenheit, Verborgenstes musikalisch zu enthüllen, das Tier im Menschen, wie seine zartesten Regungen, doch immer unsentimental, ist der Ungar Béla Bartók. Fünf Sätze hat sein letztes, viertes Quartett, jeder Satz ein spannendes Romankapitel! Man hätte noch lange sitzen und hören mögen."

Berliner Börsen-Zeitung

„Das Panorama von Inhalten und Formen, das hier fünfteilig sich abwickelt, hebt alles vorher Gehörte auf. Das Prestissimo, ein geisterhaft vorbeihuschendes Stück ist klanglich ganz singulär. Da gibt es ein paar col legno-Stellen, um die Schönbergs Schule den ungarischen Meister beneiden darf. Es folgt ein ekstatischer, formal schwebender Lentosatz, mit gehaltenen Akkorden und Diskantaufschreien von unmittelbarster Suggestion und dramatischer Stoßkraft, abgelöst durch ein entzückend mandolinenhaftes Pizzicato, das wiederum in eine heitere, rhythmisch hinreißende Schlußepisode mündet. Das Stück gehört zu den paar bleibenden Werten neuer Kammermusik."

B. Z. am Mittag (H. H. Stuckenschmidt)

„Wie hier die Themen aufgerichtet und zu grandioser Leidenschaft geformt werden, wie sich hier eine unbeugsame Fanatik des „ostinato" an sich schöpferisch entfaltet, das steht doch unmittelbar und gleichwertig neben Schönberg! Musik — faszinierend klingende, schwebende, phantastisch-bizarre, enthalten erst recht die drei Innensätze: der langsame, eine der stärkst empfundenen Visionen, die Bartók überhaupt geschrieben, ein Pizzicatosatz nicht um des virtuosen Pizzicato willen, wie bei Tschaikowsky, sondern weil dieser Spuk – irgendwie von einer wilden Puszta unter fliegenden Wolkenfetzen hergefegt, unheimlich, barbarisch dräuend – nur dieses orchestral anschwellende Pizzicato fordert! Hundert Merkwürdigkeiten, hundert reifste Künste bergen diese Sätze".

Berliner Morgenpost (Rudolf Kastner)

„Das neue Quartett von Bartók stellt die anderen Stücke weit in den Schatten: ein bedeutendes Werk, aus innerer Notwendigkeit geschaffen und mit höchster Kunst geformt . . . dominiert . . . der Rhythmus, der harte, bohrende, in kompliziertesten Bildungen einbrechende, überrumpelnde Rhythmus Bartóks. Er stößt in dröhnenden Schleifern durch die abstrakten Klänge des Beginns, er treibt die gedämpft verhuschende Scherzovision vorwärts – ein atemberaubender Satz – er wird durch die weiträumigen melodischen Improvisationen des langsamen Teils zwar zurückgehalten, aber hackt dann wieder mit ganzer Kraft in das gezupfte Allegro ein und trumpft im Finale wild und heftig auf. Die fünfsätzige Anlage ist von zwingender Logik".

Berliner Börsen-Courier (Heinrich Strobel)

„. . . ein unheimlich huschendes Scherzo, ein Pizzicatosatz, gar nicht gitarrenmäßig, sondern von heftiger Geste, ein langsamer Satz mit Monologen und Dialogen in Ganztonmelodik, indes die Begleitung auf liegenden seltsamen „Harmonien" ruht. In den zwei Ecksätzen nicht Polyphonie, Kontrapunkt der Stimmen, sondern ein rhapsodischer Kontrapost, der vom Volkshaften, vielleicht doch Zigeunerischen herkommt – das Ganze ein Werk auf das man wird zurückkommen müssen".
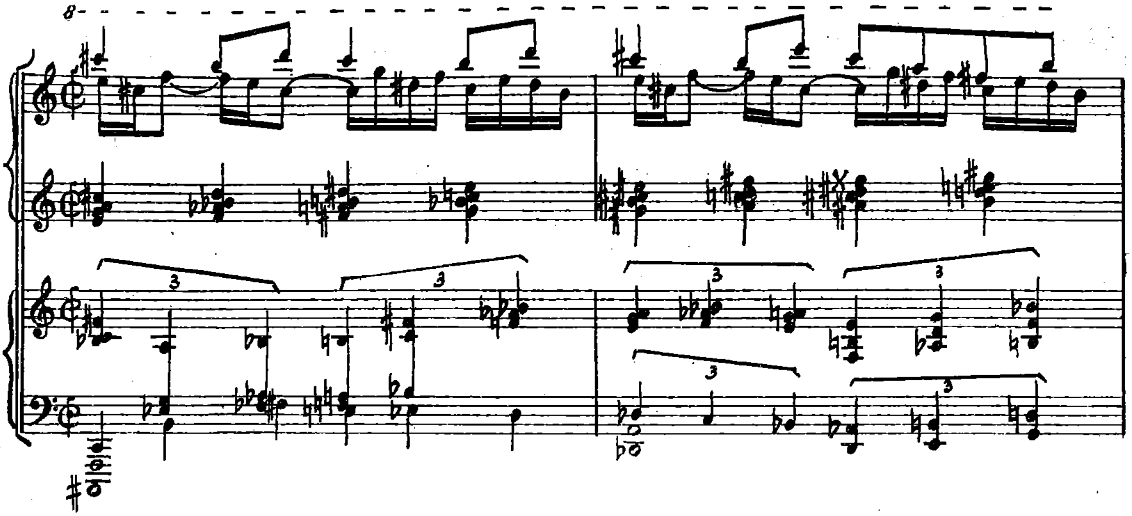
Berliner Tageblatt (Alfred Einstein)

UNIVERSAL-EDITION A. G. WIEN-LEIPZIG
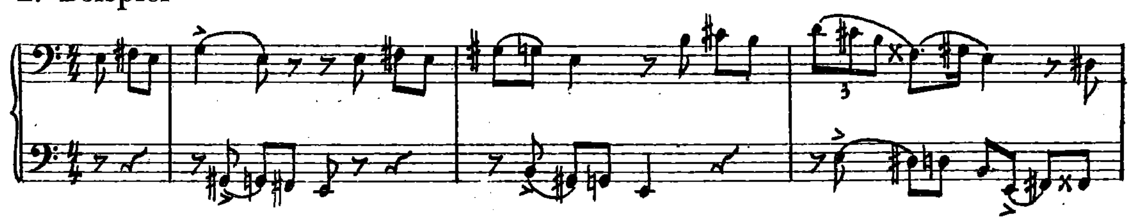
Berlin: Ed. Bote & G. Bock

Notenbeispiele zur MELOSKRITIK:
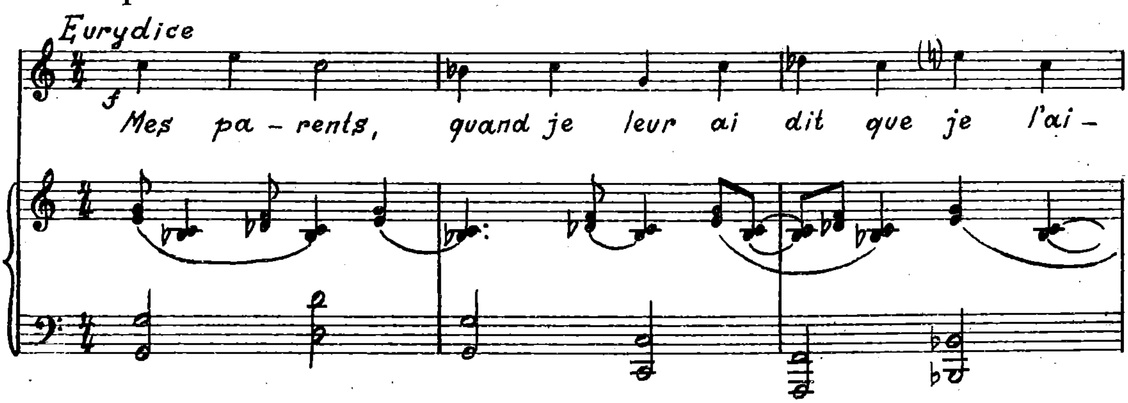
1. Beispiel

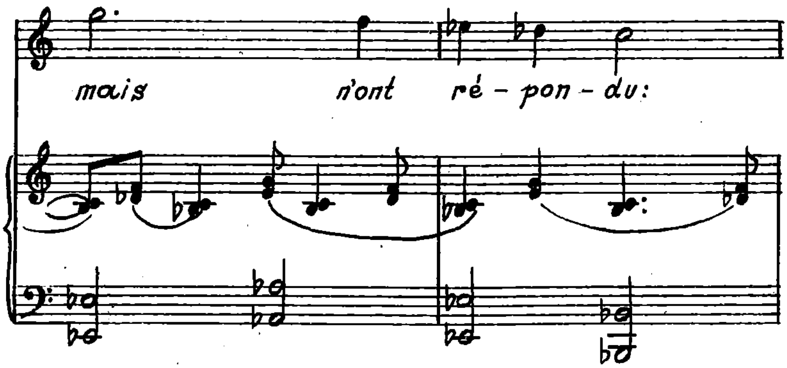


2. Beispiel
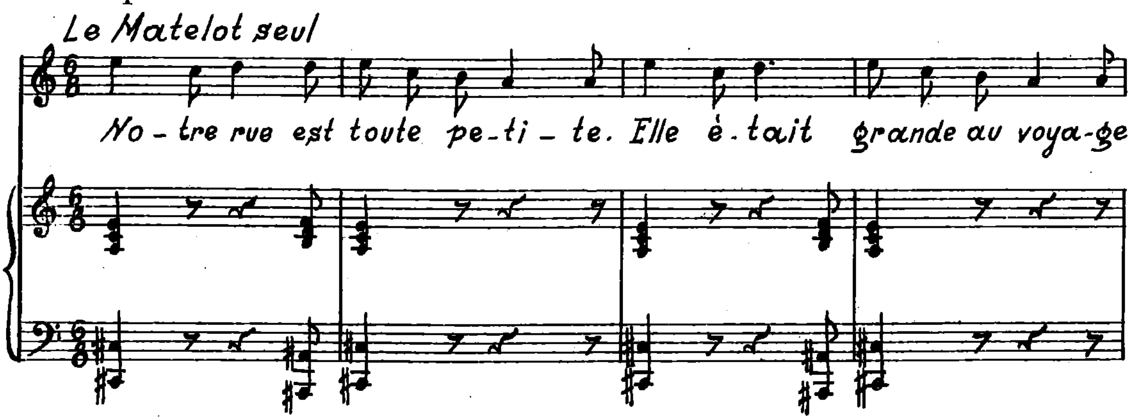


3. Beispiel





4. Beispiel


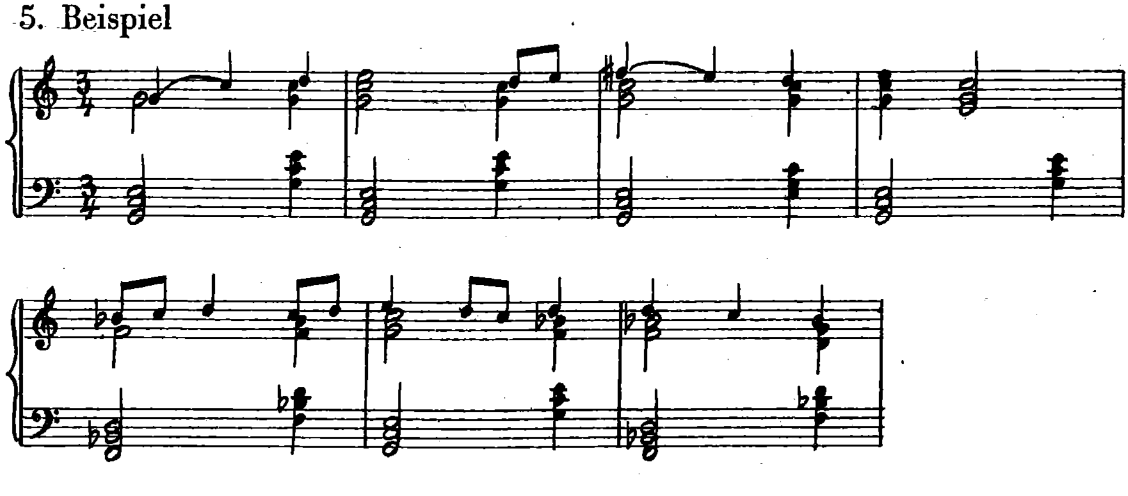
5. Beispiel

